SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

VIERZIGSTER JAHRGANG

1924—1925

MÜNCHEN 1925
F. BRUCKMANN A.-G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Inhalts-Verzeichnis

I. Text

Größere Aufsätze

Seite

Balmer, Wilhelm. Erinnerungen . . 241
Barchan, Paul. Wassili Schuchajew . 87
— — Savely Sorin 168
Beringer, J. A. In Hans Thomas Spuren auf der Stufenleiter seines Erfolges 33
— — Hans Thoma † 121
Bernhart, Josef. Ruth Schaumann . 15
Braungart, Richard. Otto Maria Porsche 129
— — Die Starnberger Bilder von Jul. Diez 161
Bredt, E. W. Hans Thomas Radierungen 84
— — James Ensor 265
Brosch, L. XIV. Internationale Kunstausstellung in Venedig 45
Bulle, Prof. Dr. H. Attische Grabvasen 61
Burckhardt, Jacob. Venedig am Ende des 15. Jahrhunderts 236

Cohen, Walter. Georg Oeder 380

Erler, Fritz. Akademie und Kunstgewerbeschule 172
Eßwein, Hermann. Caspar David Friedrich 1

Friedrich, Caspar David. Aphorismen und Verse 208

Gedon, Mina. Das Bildnis der Frau Gedon 97
Gratzl, Emil. Indische Miniaturmalerei der Mogulzeit 23

Hanfstaengl, Eberhard. Bemerkungen zu Bildern von F. Adam und C. Rottmann 8
Hausenstein, Wilhelm. Einige Anmerkungen über die Plastiken des Edgar Degas 112
Heygrodt, R. H. Fritz Huf 36

Kienzle, H. Carl Burckhardt 152
Krasnopolski, Paul. Maler des Ich . 370
Kurth, Betty. Tourainer Blütenteppiche 257

Lehr, Fritz Herbert. Wolken und Berge 251
Liebermann, Max. Akademie und Kunstgewerbeschule 175

Muthesius, Hermann. Akademie und Kunstgewerbeschule 175

Nasse, Hermann. Zu den Werken des Bildhauers Jean Paul Steinel . . . 300
Neumann, Carl. Der verklärte Thoma . 240
— — Graf Leopold von Kalckreuth . 286
N. N. Der Streit um die Auktionen . 220
— — Zur Haider-Ausstellung in München 320

Ottmann, Franz. Österreichische Kunstausstellung 1900—1924 . . . 70

Rein, Erich. Eduard von Gebhardt † 224
Roh, Franz. Kay Nebel und die Wendung in der Malerei 10
Schaefer. Zur Frühjahrsausstellung des Hannoverschen Kunstvereins . 255
Schinnerer, Adolf. Die Münchner Neue Secession 209
— — Anders Zorn als Radierer . . . 278

Seite

Schmitz, Hermann. Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste zu Berlin 305
Schumann, Paul. Dresdner Kunstausstellungen 65
— — Josef Hegenbarth 363
Schürer, Oskar. Jan Stursa 243
Servaes, Franz. Die Buchgraphik von Hugo Steiner-Prag 182

Thoma, Emil. Karl Hagemeister . . 73
Tietze-Conrat, Erica. Alt-Wien im Bilde 290

Werner, Bruno E. Lovis Corinth † . 374
Wolf, Georg Jacob. Das Hausbuch eines Künstlers 100
— — Zu Josef Bergmanns Fresko in der Olchinger Pfarrkirche 124
— — Das Gruppenbildnis 135
— — Fortschritt und Tradition in der Malerei 193
— — Gotische Charakterköpfe 201
— — Das Venedig des Vittore Carpaccio 225
— — Zu Schnorrs »Blick auf Salzburg« 289
Münchner Kunstausstellungen im Sommer 1925:
— — Der Glaspalast 321
— — »Dreißig Münchner Künstler« . 330
— — Haider-Gedächtnisausstellung . 342
— — Die Neue Secession 346
Wolfer, Oskar. Zur Ausstellung neuer deutscher Kunst im Stuttgarter Kunstgebäude 55
— — Die Ausstellung der Schwäbischen Kunst des 19. Jahrhunderts in Stuttgart 353

Namen-Verzeichnis

Adam, Emil 322
Adam, F. 8
Albiker, Karl 66
Amerling, Friedrich v. 290

Baierl, Theodor 324
Balmer, Wilhelm 241
Barwig 72
Bauriedl, Otto 256
Beckert, Fritz 66
Behrens, Peter 72
Bellini, Gentile 229
Berger, Paul 70
Bergmann, Josef 124
Binder, Kaspar 338
Borns, Rudolf 70
Bourguignon 370
Buchwald-Zinnwald 67
Burckhardt, Carl 152
Burger-Mühlfeld 256

Carpaccio, Vittore 225
Caspar, Karl 346
Caspar-Filser, Maria 346
Corinth, Lovis † 310. 374
Cranach, Lucas 371

Dannecker, Heinrich 361
De Bray, Jan 143
Degas, Edgar 112
Dietze, Ernst Richard 65
Diez, Julius 110. 161
Dill, Otto 256
Ditz, Walter 324
Dorsch, Ferdinand 66

Seite

Eberz, Josef 346
Ensor, James 265
Erler-Samaden, Erich 256
Eyck, Jan van 142

Feldbauer, Josef 66
Floch 72
Fraaß, Eugen 65
Friedrich, Caspar David 1. 208

Gainsborough, Thomas 150
Gebhardt, Eduard von 224
Geißler, Paul 67
Gerhardinger, Constantin . . . 193. 324
Goya, Francesco 150
Grämer, H. E. 70
Griebel, Otto 70
Groeber, Hermann 327
Guhr, Richard 67
Gulbranson, Olaf 172
Gussmann, Otto 65

Hagemeister, Karl 73. 310
Haider, Karl 320. 342
Hegenbarth, Josef 65. 363
Hengeler, Adolf 105
Hettner, Otto 66
Hofer, Karl 65
Hoffmann-Fallersleben, Franz 306
Hofmann, Ludwig v. 65
Hogarth 371
Holbein, Hans d. J. 370
Hübner, Ulrich 256. 313
Huf, Fritz 36

Jakob, Julius 306
Jakob, Walter 65
Jordan, E. P. 256

Kalckreuth, Leopold von . . . 256. 286
Kálmán, Peter 322
Keyser, Thomas de 142
Kokoschka, Oskar 72
Kupetzky, Johann 372

Lange, Otto 70
Laske 72
Leibl, Wilhelm 97. 195
Liebermann, Max 306. 326
Lippert, Friedr. K. 256
Lippi, Filippino 372
Löfftz, Ludwig von 241

Mengs, Raphael 370
Menzel, Adolf 146
Michelangelo 371
Müller, Richard 66
Munch, Edward 65

Nebel, Kay 10

Oeder, Georg 380
Öhme, Georg 66
Öhme, Hans 67

Porsche, Otto Maria 129

Reinitz 72
Rembrandt van Rijn 143
Rodewald 251
Romano, Giulio 372
Rößler, Paul 65
Rottmann, Carl 8
Rubens 371

Schaumann, Ruth 15
Schick, Gottlieb 354
Schinnerer, Adolf 346

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Schnorr v. Carolsfeld, Julius 289
Schubert, Otto 65
Schuchajew, Wassili 87
Scorel, Jan van 142
Seidl, Emanuel v. 100
Slevogt, Max 310. 326
Sorin, Savely 168
Spranger, Bartholomäus 372
Stauffer, Karl 241
Steinel, Jean Paul 300
Steiner-Prag, Hugo 182
Sterl, Robert 65
Strützel, Otto 322
Stursa, Jan 243

Thedy, Max 322
Thoma, Hans . . . 33. 84. 121. 240. 305
Tintoretto 371
Tizian 371

Van der Helst, Bartholomäus 143
Van Dyck 371
Vinci, Leonardo da 371
Voll, Christoph 70

Seite
Westermayr, Konrad 352
Winternitz, Richard 327
Wiethüchter, G. 256
Wrba, Georg 66

Zorn, Anders 278

Orts-Verzeichnis

Berlin. Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste 305

Dresden. Dresdner Kunstausstellungen 65

Hannover. Zur Frühjahrsausstellung des Kunstvereins 255

München. Die Neue Secession . . . 209
— Zur Haider-Ausstellung 320
Kunstausstellungen im Sommer 1925:
— Der Glaspalast 321

Seite
München. »Dreißig Münchner Künstler« 330
— Haider-Gedächtnisausstellung . . 342
— Die Neue Secession 346

Olching. Zu Josef Bergmanns Fresko in der Pfarrkirche 124

Stuttgart. Zur Ausstellung neuer deutscher Kunst im Kunstgebäude . . 55
— Die Ausstellung der Schwäbischen Kunst des 19. Jahrhunderts 353

Venedig. Die XIV. Internationale Kunstausstellung 45
— Das Venedig des Vittore Carpaccio 225
— Venedig am Ende des 15. Jahrhunderts 236

Wien. Österreichische Kunstausstellung 1900—1924 70
— Alt-Wien im Bilde 290

II. Bilder

Seite
Ahlers-Hestermann, Friedrich. Villa in Tessin 312
Alt, Rudolf. Die Burgbastei und das Cortische Kaffeehaus 292
— — Blick vom Leopoldsberg auf Wien 293
— — Der Stephansdom 296
Amerling, Friedrich von. Rudolf v. Arthaber mit seinen Kindern . . . 144
Arnold, Karl. Skat 217

Baierl, Theodor. Mädchen mit Blumen 328
Balmer, Wilhelm. Sorrent . . . geg. 241
Baumhauer, Felix. Kreuzigungsgruppe 337
Bauriedl, Otto. Säntislandschaft . . 329
Beckmann, Max. Große Brücke . . 57
Begas, Karl. Die Familie Begas . . 146
Bellini, Gentile. Geistliche Chorsänger 229
— — Der Doge schreitet in der Prozession 230
— — Der „Himmel“ in der Prozession 231
Billwiller, C. L. St. Karl und der Wienfluß 297
Binder, Kaspar. Bauernjunge mit Zipfelmütze 340
Blau, Tina. Frühling im Prater . . 298
Bleeker, Bernhard. Bildnisbüste Frau Hess 218
— — Büste Franz v. Stuck 345
Burckhardt, Carl. Amazone 152
— — Badende 153
— — Tänzer 154
— — Kopf eines jungen Römers . . 155
— — Monumentalbrunnen vor dem Badischen Bahnhof in Basel 156. 157
— — Aus dem Amazonen-Relief-Zyklus am Kunsthaus in Zürich 158. 159
— — Hirtin 160

Canaletto. Wien vom Belvedere gesehen 290
— — Der Lobkowitzplatz 291
— — Die Freiung 291
Carpaccio, Vittore. Der Patrizier Pietro Loredan . . . . geg. 225
— — Der Löwe des hl. Markus . . 225
— — Venezianisches Strandbild . . 226
— — Unter der Rialtobrücke 227
— — Venezianische Patrizier 228
— — Die Studierstube des Hl. Hieronymus 232
— — Ein Palazzo 233
— — Courtisanen auf dem Balkon . . 234
— — Altes Weib 235
— — Öffentlicher Schreiber 235
— — Familienszene 237
— — Die Flotte 238
— — Schreibtisch-Stilleben 240

Seite
Carrière Eugène. Familienbildnis . . 151
Caspar, Karl. Mutter mit Kind . . 211
— — Paradies 352
Caspar—Filser, M. Selbstbildnis . . 210
Champion, Theo. Winter 309
Chaplin, Elisabeth. Daphnis u. Chloe 48
Cottet, Ch. Bretonische Landschaft 52

Dannecker, Joh. H. Selbstbildnis-Büste 360
De Bray, Jan. Die Vorsteher des Kinderspitals in Haarlem . . . . geg. 136
De Vos, Cornelis. Die Familie Hutten 142
Dieterich, Joh. Fr. Baronesse von Maucler 353
Diez, Julius. Die Fischerin . . geg. 161
— — Aus der Reihe der Starnberger Bilder . . . . 161—167
Dill, Otto. Der Stierkampf 71
Ditz, Walter. Musik . . . . . geg. 321
— — Kirchgang 335
Doerr, Chr. Fr. Ottilie Autenrieth . 354
— — Bildnis . . . . geg. 360
Dorsch, Ferdinand. Feldbauer und seine Modelle 68

Eberz, Josef. Mutter mit Kind . . 220
— — Beatrice Mariagraete 349
Edzard, Kurt. Die Tänzerin Edith B. 305
Ensor, James. Dame mit Fächer geg. 265
— — Selbstbildnis 1875 265
— — Die Frau mit der Stülpnase . 267
— — Skandalmasken 268
— — Selbstbildnis mit Masken . . . 269
— — Kinder bei der Toilette 270
— — Schlittschuhläufer 271
— — Die Intrige 272
— — Pierrot und Skelette 273
— — Anbetung der Hirten 274
— — Ecce homo 275
— — Die Kathedrale 276
— — Der Tod verfolgt die Menschheit 277
Erler, Fritz. Bildnis eines kleinen Mädchens 327

Fiori, Ernesto de. Schlenderndes Mädchen 316
Friedrich, Caspar David. Mondaufgang am Meer 1
— — Friedhofseingang 2
— — Kreidefelsen auf Rügen 3
— — Kruzifix im Tannenwald . . . 5
— — Nebelmond 6
— — Riesengebirge 7
— — Klosterfriedhof im Schnee geg. 8
— — Die Albrechtsburg bei Meißen 9
Fritsch, Ernst. Sonntag am See . . 315
Füger, H. F. Die Gräfinnen Thomassini 147

Seite
Gainsborough, Thomas. Bildnis der Mrs. Sheridan und Mrs. Tickell . 141
Gebhardt, E. v. Selbstbildnis 1923 . 224
Geissler, R. Anseremme a. d. Maas geg. 65
Gerhardinger, Constantin. Liegender Akt . . . . geg. 193
— — Blumenstilleben 193
— — Freilicht-Akt 194
— — Spätherbst im Wald 195
— — Im Atelier 196
— — Bildnis Frau Dr. Knallü . . . 197
— — Stiefmütterchen 198
— — Oberpfälzisches Nest 199
— — Alte Mühle am Samerberg . . 200
Goebel, C. Eingang zum Prater mit Blick auf die Jägerzeile . . . geg. 296
Grabvasen, Attische . . . . 61—64
Grasser, Erasmus. St. Johannes Evangelist 205
— — Apostel vom Hochaltar der Kirche in Pullach 206
Groeber, Hermann. Bauerntisch . . 326
Gruber, Lois. Bildskizzen 334

Hagel, Alfred. Mars und Venus . . 338
Hagemeister, Karl. Die Welle geg. 73
— — Birkenwald 74
— — Felsenschlucht 75
— — Erlegter Eber 76
— — Zeichnungen 77. 82. 83
— — Teichrosen 78
— — Reiher 79
— — Tauwetter 80
— — Alter Kahn 80
— — Sturzwelle 81
— — Frauen im Krautfeld 84
— — Teilstück aus dem farbigen Titelbild „Die Welle“ 85
Haider, Ernst. Der Hocharn 333
Haider, Karl. Jäger Berger 341
— — Salzburgische Landschaft . . . 342
— — Entsagung 343
— — Über allen Gipfeln ist Ruh' . . 344
— — Isartal bei Icking . . . . . geg. 344
Haller, Hermann. Grabfigur 54
Haug, Robert v. Schloßwache in Ludwigsburg 362
Hegenbarth, Josef. Schlachtgesang . 363
— — Aus der »Odyssee« . . . 364. 365
— — Aus der »Ilias« 366
— — Aus »Vasantasena« . . . 368. 373
— — Aus »Julius Cäsar« 369
— — Zoologische Bude . . . . geg. 369
— — Aus »Macbeth« . . . 370. 371. 375
— — Reinecke Fuchs 372
— — Ampanani 372
— — Morgengesang 374
— — Am Rand der Vogelwiese . . . 376
Heckel, Erich. Drei Frauen 59
Heine, Th. Th. Siegfried . . . geg. 216

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite

Hess, Julius. Mädchen im Glashaus 308
Hetsch, Ph. Fr. v. Familienbildnis des Majors Fischer 358
Hitzberger, Otto. Krippe 320
Hofer, Karl. Die Putzmacherin 56
Hofmann, Ludwig von. Ritornell 69
Hoppé, E. O. Mondnacht 378
— — Badendes Kind 379
Huf, Fritz. Badende Frau 37
— — Mädchenbüste 38
— — Weiblicher Torso 39
— — Walther Rathenau 40
— — Porträtmaske geg. 41
— — Ruhende Frau 41
— — Japanerin 42
— — Max Liebermann 43
— — Ruhende Frau 44

Ingres, J. A. W. Familie Stamaty 145

Jäckel, Willy. Damenbildnis 322
Jordaens, Jacob. Familienbildnis 139

Kampf, Ari. Karussell 311
Kanoldt, Alexander. Stilleben geg. 33
— — Stilleben 223
Kappis, Albert. Ernte im Ammerland 361
Klein, Richard. Frühling 323
Knappe, Karl. Bettler 314
Kopp, Otto. Komposition 215
Koscki, J. Nach dem Bade 50
Kuribara, O. Der Windstoß 51
Kustodieff, Boris. Winterlandschaft 49

Lederer, Hugo. Weibliche Plastik 318
— — Schreitende Frauen 319
Leinberger, Hans. Christus in der Rast 207
Lekythen (Attische Grabvasen) 61—64

Macke, August. Türkisches Paar 60
Mansueti, Giovanni. Venezianische Häuser 239
Mantegna, Andrea. Die Familie des Markgrafen Ludwig II. und Hofleute (Ausschnitt) 136
Mauch, Daniel. St. Cyriakus 202
Mense, Carl. Küstenlandschaft auf Ischia 209
— — Campagna-Abend mit Kühen 315
Menzel, Adolf von. Der Künstler mit seinen Geschwistern im Atelier 148
Miniaturmalereien, Indische. Randschmuck 23
— — Gazellen 24
— — Szene am Stadttor geg. 24
— — Schulszene 25
— — Meditierende Mystiker 26
— — Mordszene 27
— — Junger Mann 28
— — Zwei Elstern 29
— — Porträt des Bakhtar Khan Kalavant 30
— — Schriftblatt mit Randschmuck 31
— — Elefantenreiter 32
Modersohn-Becker, Paula. Kind mit Katze 58

Nauen, Heinrich. Park Dilborn 313
Nebel, Kay. Indische Hirsche 10
— — Mütterlichkeit 11
— — Schönheit 12
— — Angeliterstier 13
— — Känguruhs 14
Nißl, Rudolf. Bathseba geg. 1
Nolde, Emil. Masken und Georginen geg. 56

Oeder, Georg. Herbstwald 381
— — Trübe Winterstimmung 382
— — Niederrheinische Landschaft 383
— — Landschaft mit Pappeln 384
Oppi, Ubaldo. Der verschwenderische Bruder 53

Seite

Pacher, Michael. St. Leonhard 203
Partikel, Alfred. Tal bei Aachen 309
Partikel, Alfred. Heumahd 325
Porsche, Otto M. Japanische Schauspieler geg. 129
— — Studienkopf 129
— — Opiumraucher 130
— — Das Glück 131
— — Madonna auf dem Meer 133
— — Stilleben mit japanischer Figur 134
Purrmann, Hans. Interieur mit offener Balkontür 348
Püttner, Walter. Stilleben 214

Reinhard, Josef. Familienporträt Legrand 143
Riemenschneider, Tilman. R. v. Scherenberg vom Grabmal im Würzburger Dom geg. 201
Rodewald. Hirten im Gebirge 253
— — Bergfrau 254

Sapper, Richard. Landschaft mit Ochsenkarren 330
Schaffer, Joseph. Die Josephsruhe 294
Scharff, Edwin. Büste Geheimrat Julius Freundlich 219
Schaumann, Ruth. Hl. Franziskus 15
— — Begrüßung 16
— — Verkündigung geg. 16
— — Törichte Jungfrau 18
— — Madonna mit dem Einhorn 19
— — Zeichnungen 20. 21
— — Der Jüngste 22
Schlageter, Karl. Landschaft mit Figuren 339
Scheibe, Richard. Einzug 55
Schick, Gottlieb. Freifrau von Cotta 353
— — Frau Charlotte Dannecker 356
Schiffner, Johannes. Einer Toten. Grabdenkmalentwurf 317
Schinnerer, Adolf. Hanna 213
Schmid, Wilhelm. Landschaft bei Nizza 312
Schmid, Willy. Andacht 336
Schnorr v. Carolsfeld, Julius. Blick vom Gaisberg auf Salzburg geg. 289
Schramm, Friedrich. Heiliger König 204
Schrimpf, Georg. Staffelsee 347
Schubert, Otto. Straße mit Postwagen 66
Schuchajew, W. Wintertag in Finnland 86
— — Selbstporträt des Künstlers mit Gattin und Maler Jakowlew 87
— — Stilleben 88
— — Russische Landschaft geg. 88
— — Finnisches Dorf 89
— — Anna Pawlowa 90
— — Frau Andrajowa 91
— — Wandgemälde für ein Musikzimmer 92—95
— — Porträt einer alten Dame 96
Schülein, Julius. Hotelgarten 221
Schulz-Matan, Walter. Stilleben 351
Schwingen, P. Bildnisgruppe 149
Seele, Joh. B. Württembergische Soldaten in der Schenke 355
— — Mädchen mit Küchlein 357
Seewald, Richard. Girgenti 346
Seger, Ernst. Aphrodite 331
Sieck, Rudolf. Langbürgnersee 324
Sopher, Bernhard. Mädchentorso 176
— — Knabentorso 177
— — Chinesenmädchen 178
— — Betende Frau 180
— — Harlekin 181
Sorin, Savely. Die Tänzerin Pawlowa 168
— — Die russische Tänzerin M. Natalia Kowanko geg. 168
— — Prinzessin Dadiani 169
— — Fürstin Eristowa 170
— — Mrs. George Brokow 171
— — Porträt eines Malers vom Montparnasse 173
— — Bildnis der Madame Odyle Bazé 172

Seite

Steger, Milly. Frauenkopf 334
Steinel, Jean Paul. Bronzefigur vom Denkmal in Oppau 301
— — Gruppe 302
— — Weibliche Gruppe 303
— — Bildnisbüste Richard Winternitz 304
— — Weibliche Gruppe geg. 304
Steiner-Prag, Hugo. Aus »Der Golem« 182
— — Aus »Die Ahnfrau« 183
— — Aus Lenaus »Don Juan« 184. geg. 184
— — Aus E. T. A. Hoffmanns Phantastischer Galerie 185
— — Aus »Bibliomanen« 186
— — Aus »Der Tod des Löwen« 187
— — Aus Heines »Spanische Romanzen« 188
— — Aus Heines »Gespenstische Balladen« 189
— — Aus »Carmen« 190. 191
— — Schlußstück 192
Sterl, Robert. Der Steinbruch 67
Stursa, Jan. In der Frühe 243
— — Messalina 244
— — Eva 245
— — Der Verwundete 247
— — Melancholie 248
— — Toilette geg. 248
— — Ruhende Tänzerin 249
— — Mädchenfigur 250
— — Eva 251

Teutsch, Walter. Kinderbildnis 212
Thoma, Emil. Bildnis Karl Hagemeister 73
Thoma, Hans. Selbstbildnis 33
— — Radierung 35
— — Im Sonnenschein 306
— — Landschaft mit Diana 307
Tillberg, Harald. Flora geg. 328
Tischbein, J. F. A. Die Erbprinzessin von Anhalt mit ihren Kindern 140
Tourainer Blütenteppiche. Die Dame mit dem Einhorn geg. 257. 258
— — Engel mit Spruchband 257
— — Dame an der Orgel 259
— — Herkules und der nemäische Löwe 261
— — Konzert 262. 263
— — Tiere und Putten 264

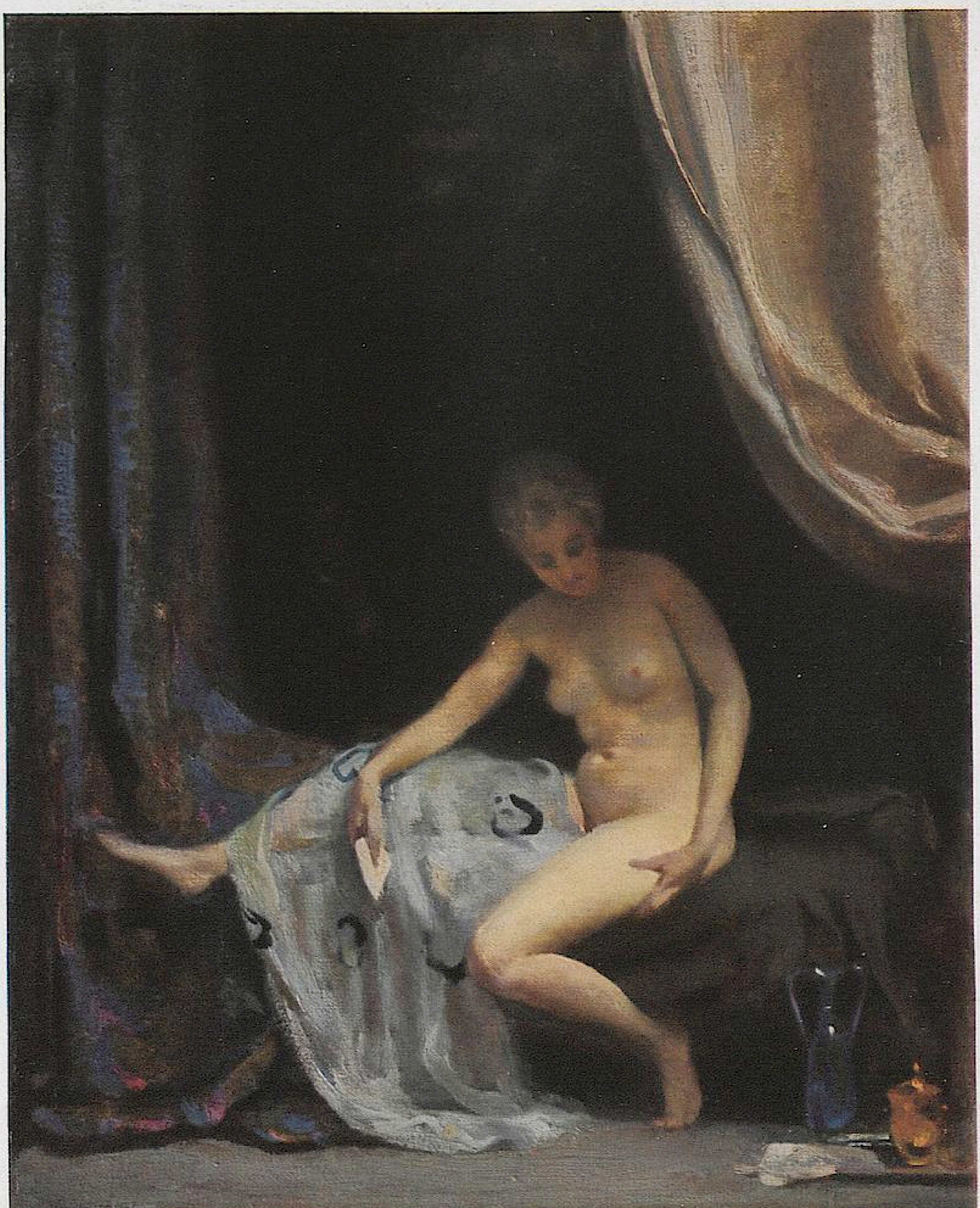
Unold, Max. Im Klubsessel 216
— — Auf dem Sofa 350

Van der Helst. Schützenessen zur Feier des Münsterer Friedensschlusses am 18. Juni 1648 137
Van Dyck, Anthonis. Die Kinder Balbi 138
Van Scorel, Jan. Familienbild 135

Waldmüller, Ferd. G. Familie Kerzmann geg. 144
— — Mödling bei Wien 299
Wasmann, Friedrich. Mutter und Schwester des Künstlers 150
Weisgerber, Albert. Vorstadt 222
Welden, L. Beim »Greanen Papperl« 295
Wenck, Ernst. Ver vivum geg. 316
Wintergerst, Joseph. Familienbildnis des Grafen Adelmann 359
Woestyne, G. van de. Bildnis des Malers Valerius de Saedeleer 47
Wollheim, Gert. Abschied von Düsseldorf 310

Zorn, Anders. Dame am Flügel 279
— — Bildhauer Paul Troubetzkoy 280
— — Selbstbildnis geg. 280
— — König Oskar II. von Schweden 281
— — Das erste Bad 282
— — Erste Sitzung 283
— — Rosita Mauri 285
— — Frauenkopf 287

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF NISSL BATHSEBA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. D. FRIEDRICH — MONDAUFGANG AM MEER

CASPAR DAVID FRIEDRICH*)

Kann man dem trefflichen Buche W. Wolfradts, das den Meiſter Friedrich mit geſchickter Hand auf ſeine wahren und richtigen Grundlagen zurückführt, noch etwas hinzuſetzen? Ich glaube kaum. Nehmen ließe ſich ihm allenfalls etwas von der Ausführlichkeit mancher Bildanalyſen, aber die gehören nun einmal zum modern-wiſſenſchaftlichen Apparat eines derart grundlegenden Werkes, und wer die dem ſchön ausgeſtatteten Bande reichlich beigegebenen Anſchaulichkeiten in ſeiner Weiſe nutzt, dem ſchadet zum mindeſten nicht das Unanſchauliche einer Analyſe, die weder dem Kunſtgenießer noch ſchließlich auch dieſem Kunſtforſcher die Hauptſache iſt.

Es iſt ein künſtleriſch-geiſtiger Geſamtkomplex, den der Autor vor uns aufſtellt, Caſpar David Friedrich in ſeiner Zeit, in jenem erſchütternden, von den hochgeſpannten Strömen der Romantik durchzuckten Intervall zwiſchen der revolutionär-napoleoniſchen Weltwende und jener beſcheidenen Konſolidierung und Erholung, die da heißt Biedermeier.

Man hat über dies Gebiet bürgerlichen Kleinlebens hinweg den Meiſter, den die Jahrhundertausſtellung von 1906 wieder entdeckte, zu einem Vorläufer der Moderne, der impreſſioniſtiſchen Moderne machen wollen. Man bezog ſeinen Ewigkeitsgehalt auf die Erſchütterung durch das damals aktuell Neue, Erregende, Befremdende. Wolfradt widerlegt dieſen Grundirrtum und zeigt uns, daß das Fremde an Friedrich aus anderer Wurzel kam als die Überraſchungen der Impreſſioniſtenzeit, in deren Geiſt allenfalls Friedrichs Tatſachenſinn, die herbe, rationell ſtatiſche, klaſſiſche Formulierung ſeines romantiſchen Weſens modern war.

Friedrich ein Romantiker? So treulich uns der Autor die allgemein-geiſtigen Zuſammenhänge des Künſtlers mit dieſer eigentlich ohne bildneriſches Korrelat gebliebenen geiſtesgeſchichtlichen Epoche aufzeigt, ſo fern ſteht Friedrich doch auch wieder dem, was den Geiſt der roman-

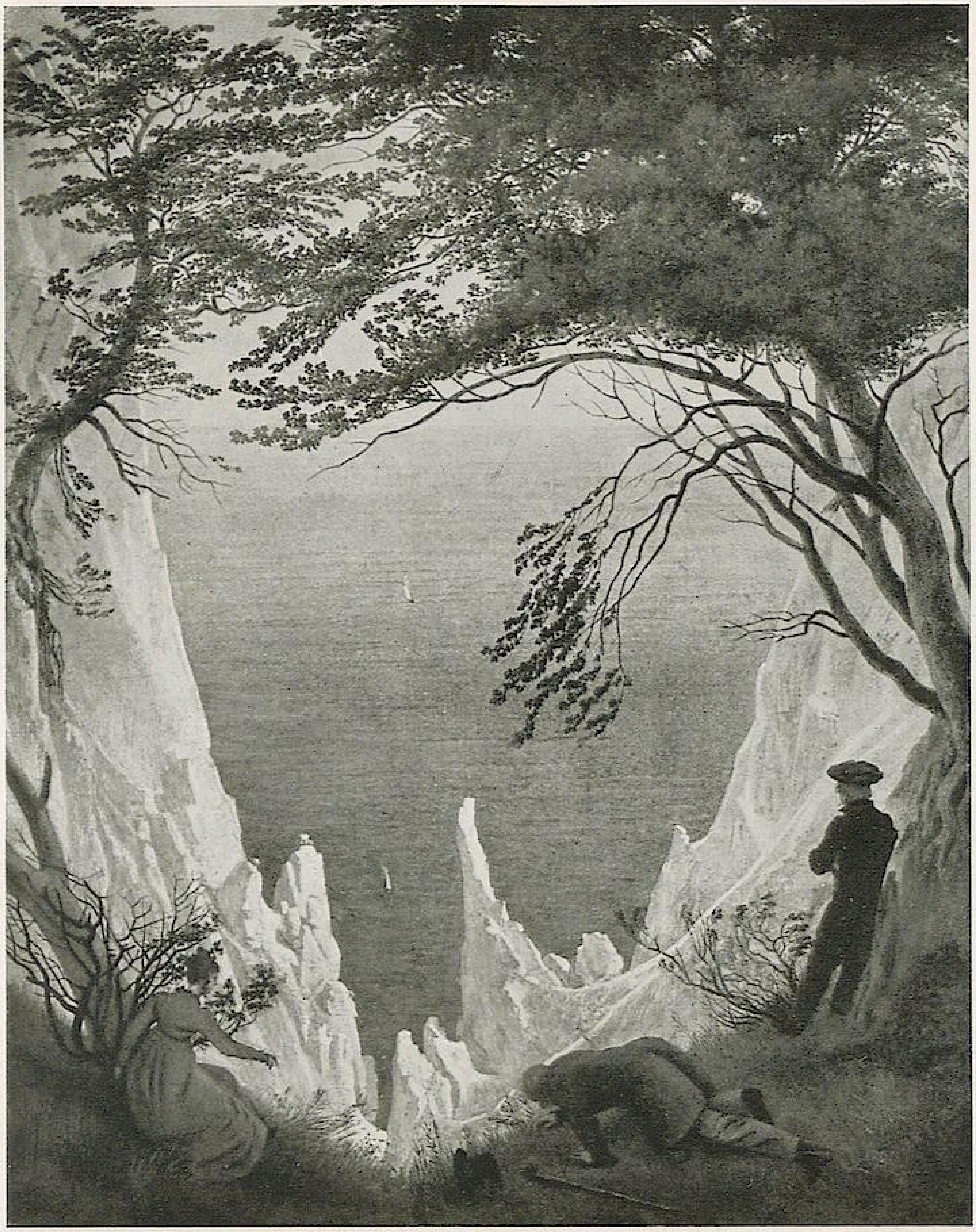
*) Zu dem Werke: Willi Wolfradt, Caſpar David Friedrich und die Landſchaft der Romantik. Mit 93 Abbildungen. Im Mauritius-Verlag, Berlin 1924.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. D. FRIEDRICH

FRIEDHOFSEINGANG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. D. FRIEDRICH — KREIDEFELSEN AUF RÜGEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tiſchen Epoche am ſchillerndſten färbt: Vor allem, er war kein ſpielender, am wenigſten ein ironiſch ſpielender Schwärmer, ſondern ein Ekſtatiker mit der Reaktiverſcheinung einer faſt hieratiſch ſtarren Gebundenheit und eines Ethos, das düſter wirken würde, wäre die Vertrautheit mit Tod und Grab bei Friedrich nicht auch Gottesnähe und Gottesfreundſchaft.

Statt der Melancholie romantiſcher Zeriſſenheit, ſtatt jenes mondſcheintrunkenen Weltſchmerzes, der, individualiſtiſch, ſubjektiviſtiſch, nur um das eigene Ich ergoſſen wird, und ſei es um ein Ich von auserleſener Qualität, wächſt hier aus düſterem, aber mit heroiſcher Tapferkeit bis zu Ende getragenem Geſchick ein unperſönliches, ein faſt anonymes und darum monumentales, abſolutes Leid um die Welt. Auf fernſte, ſchroffſte, kühlſte Gipfel der Einſamkeit pflanzt C. D. Friedrich das Kreuz, aber größer als dies bei ihm nicht im Sinne des Nazarenertumes konfeſſionelle und dogmatiſche Symbol ſind Himmel und Erde, iſt der zeichen- und namenloſe Gott, der alles durchdringt, alles umfängt, alles umhegt.

Der Dualismus von Menſch und All, Menſch und Gott war im deutſchen Mittelalter von anderer Artung, war nicht ſo unmittelbar wie bei dieſem Späteſten. Seine Magie war abgeſchwächt in der kleinbürgerlichen Enge der zunftmäßig betriebenen Werkſtatt, abgeleitet in den weitläufigen und glanzvollen Heilsapparat der Kirche. Chriſtus und ſeine Heiligen ſtanden ſchützend zwiſchen dem Künſtler und dem Gott, deſſen unmittelbare Schauung der Tod iſt. Erſt an der Ausgangsſchwelle der gotiſchen Jahrhunderte, als deren Revenant Friedrich uns erſchüttert, kam in Oberdeutſchland die Landſchaft, — aber als Altdorfersches Idyll und nicht als das pantheiſtiſch gefühlsdurchtränkte und zugleich in klaſſiziſtiſch-rationeller Statik gefeſtigte Symbol einer agonalen Auseinanderſetzung zwiſchen Menſch und Natur.

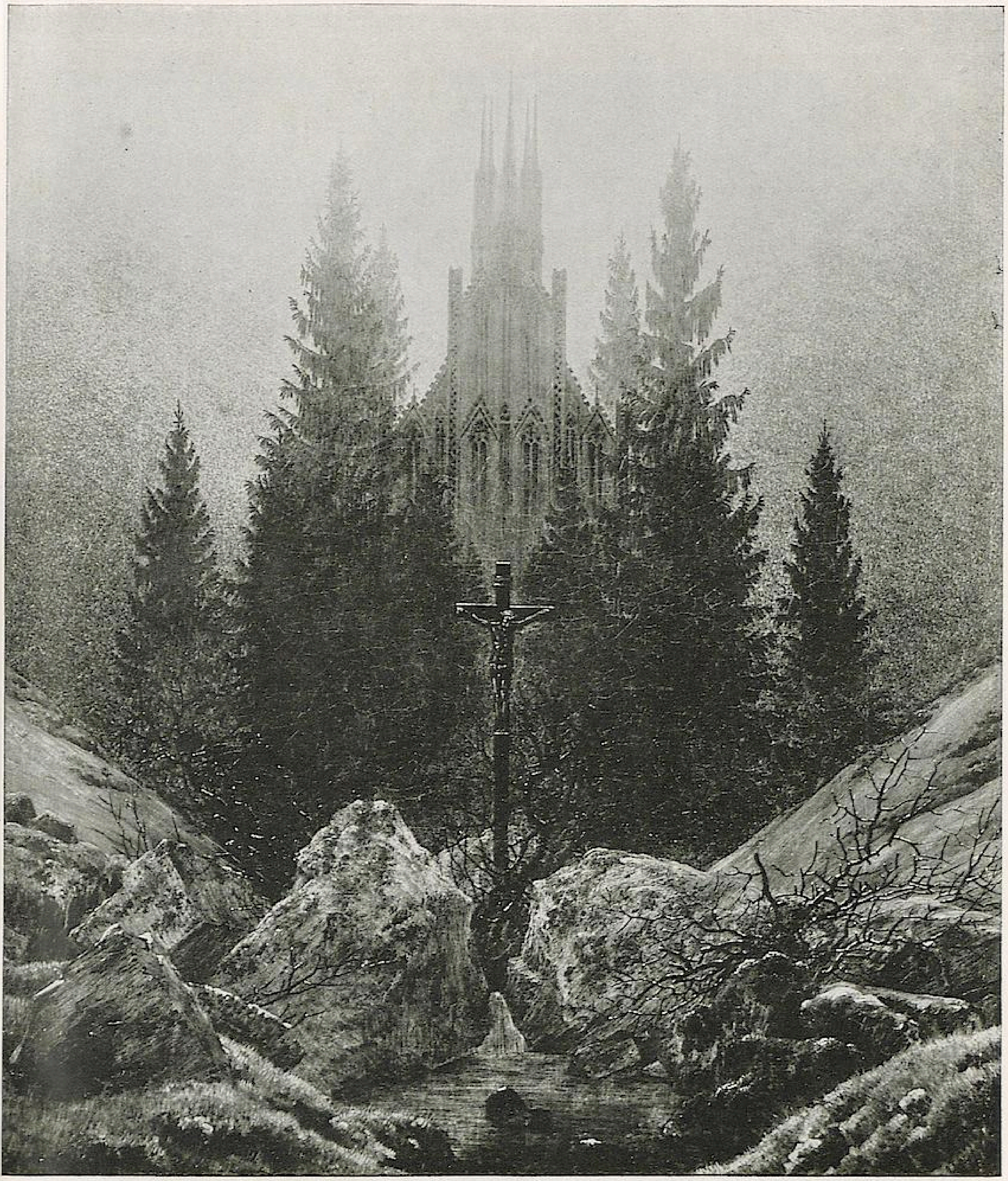
Schon um dieſes heiß und leidenſchaftlich erkämpften Charakters willen iſt die Landſchaft C. D. Friedrichs trotz ihrer eigentümlichen luminiſtiſch gemilderten Starrheit, nicht ſchlechthin der Weſensausdruck des kühlen, des ſpröden, des nordiſchen Menſchen um 1800. Ihre ſtreng, oft wie nach dem Richtſcheit abgemeſſene Form iſt erbaut aus Blöcken erſtarrter Lava. Wolfradt weiſt nach, wie wenig den Künſtler mit Kopenhagen verband, wie fremd, wie nach Gaſtes Art er in allen Umgebungen ſteht, die ihm zu ſeinem Werk Kräfte ſteuerten. Er langt, von der Verneinung des 18. Jahrhunderts, ſeines Barock, ſeines Rokoko aus, weit zurück in anceſtrale nordiſche Regionen, — ein ſpät — oder in dem neuen Weltzuſtand wiedergeborener Menſch des Mittelalters, — dunkler Dämonien voll, vielleicht nur durch die tragiſche Pathologie ſeines Körpers form- und ausdrucksverwandt den dämoniſchen Jahrhunderten, deren Sein und Weſen uns wie eine einzige große, aber berückender Viſionen volle Krankheit anmutet.

Es iſt kaum zu viel geſagt, wenn man den nach Greifswald und Dresden verſchlagenen Sproſſen ſchleſiſcher Erde einen aus Rübezahls Geſchlecht nennt: Dunkel und jäh, voller Leidenſchaft und voller Schwere, eine chthoniſche Natur, brauender und ziſchender Erdkräfte voll, glühenden Auges unter hart vorgewölbter, dickwandiger Stirn, aſketiſch zerwühlt bei all dem fleiſchig Fleiſchlichen dieſes Geſichts, das einem Zeit- und Artgenoſſen des Grünewald angehören könnte, einem halb trotzig, halb bang dem Weltende entgegenſpähenden Chiliaſten.

Daß das brauſende Pathos dieſer Zeit und dieſes Geſichtes dem Werke Friedrichs fehlt, daß nur der ferne Schein dieſer Titanenlohe über ſeine Bilder hinhuſcht, mag ſich daher ſchreiben, daß aufgeklärter und ziviliſierter Spätzeit zu ertragende und zu bändigende Krankheit hieß, was um 1520 Wunder Gottes und Beſeſſenheit vom Geiſt war. Der Ausbruch, der ſich an Maß und Strenge einer zu neuem Ethos erwachten Zeit brach, tobt nicht als Gewitter mit zuckenden Blitzen, bricht nur zuletzt mit ſchauerlicher Härte in den ſtillen, entſagungsvollen Lebenskreis des Kranken, zerrüttet ſeine kleine, ſorgenvolle und dürftige Häuslichkeit, aber die chthoniſche Glut leuchtet mit magiſchem Licht aus ängſtlich behüteter Tiefe herauf in dieſe Kunſt, und die Reißſchiene, die in der kloſterzellenkahlen Werkſtube des ewig Leidenden und Grübelnden den einzigen Wandſchmuck bildete, iſt, weit entfernt mathematiſch-rationaliſtiſches Symbolum jener mageren Aſkeſe zu ſein, die ihre blutloſen Jünger nichts zu koſten pflegt, Antoniterkreuz, Bannzeichen des Vielverſuchten, der nicht im heiſchenden Aufſchäumen und Erglühen des Blutes ſein Werk tat, ſondern dann, wenn die Woge ebbend zurücktrat und den Blick freigab auf das Meer, das bei Friedrich die Unendlichkeit Gottes iſt.

Es rührt uns, daß dies große Geſchehen alle ſeine Sinnbilder ſtill und mit ſicherem Griff aus der kleinſten und nächſten Welt nahm: Innenraum-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. D. FRIEDRICH KRUZIFIX IM TANNENWALD

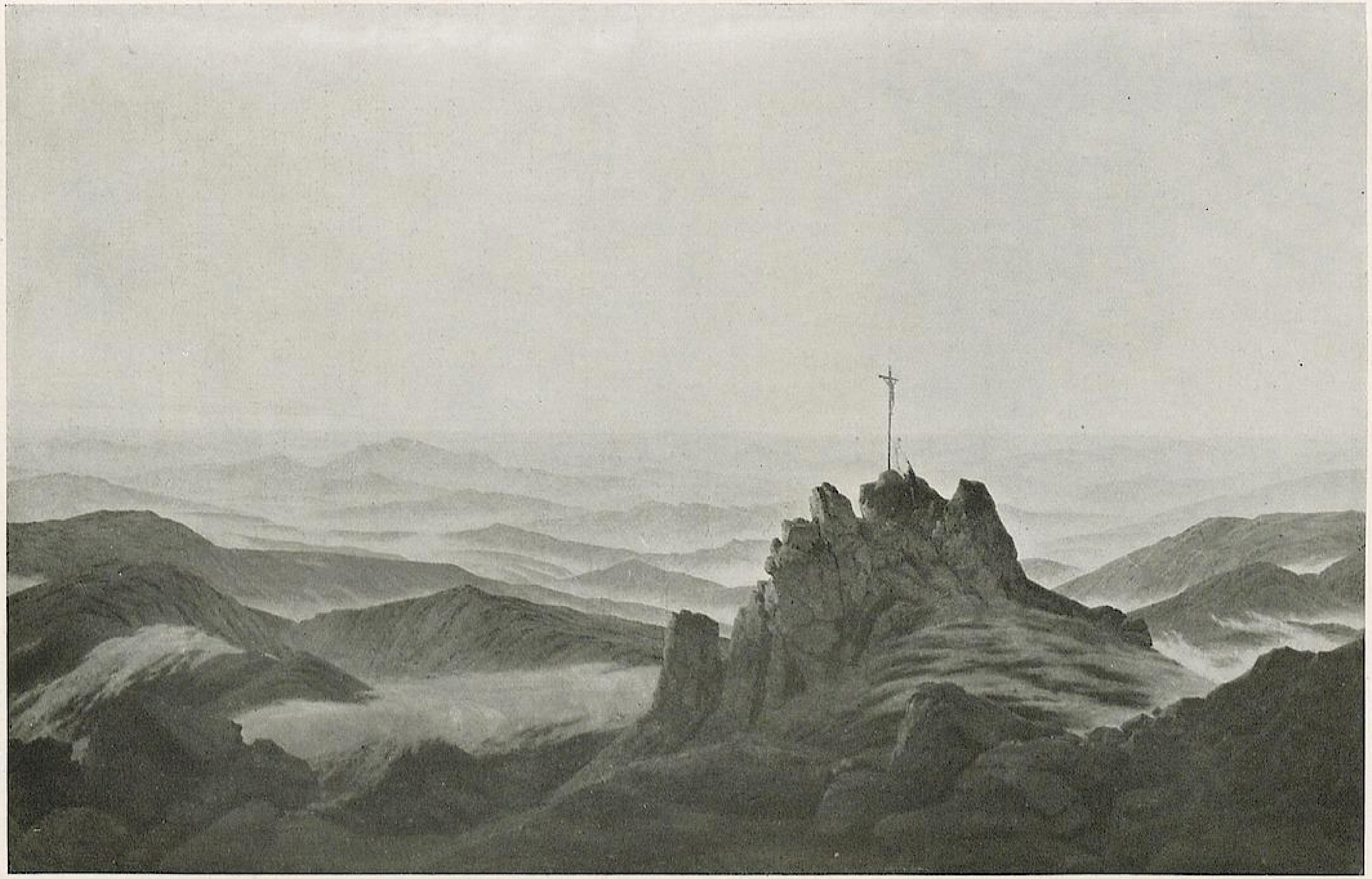
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

9

C. D. FRIEDRICH NEBELMOND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

7



C. D. FRIEDRICH RIESENGEBIRGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gehäuſe von heiliger Nüchternheit und Blick aus ſolcher Stube, die ganz Seele iſt, in die Welt hinaus, die entſeelt daliegt — vielleicht ein geheimes Juwel, jetzt und heute aber ganz entwertet und ganz fremd. Geſtalten, die ſtumm und gelaſſen dem Leben entſchreiten, allem abgewandt, und eine ewig-lebendige Ferne nicht ſuchen, nicht erſehnen, nein wiſſen und leibhaft in ſich aufnehmen. Erde, Feld, Bäume, geſehen mit dem anmutigen, ſprießenden, atmenden Senſualismus des alt-chineſiſchen Künſtlers, aber hier in unſerem dualiſtiſchen Weſtland, mit Schleiern der Trauer über dem ſüß lockenden Rätſel der All-Lebendigkeit, die keine arme Scholle, keinen kleinſten Strauch ausſchließt. Die Freude am Vielfältigen, Vielgefältelten, miniaturenhaft Pretiöſen, aber um keiner naturaliſtiſchen Akribie willen, aus keiner pedantiſchen Geſchmäcklerei, ſondern aus der unerſchöpflichen Verſponnenheit des ſich ſelber offenbar gewordenen Mikrokosmos, der in ſich das Wunder entdeckt hat, den Tod, den ewig zeugenden Lebensabgrund, die endloſe Melodie ewig neuer und wieder neuer Formungen. Der dürre Baum, der es nicht anders weiß, und die Ruine, ohne Koketterie des Pittoresken, aufrecht und ſtolz auch noch im vollen unentrinnbaren Zerfall auf einem Hintergrund ewig-lebendigen Lichtes und in ſeiner Umflutung umarmt, erwärmt. Die einſam-einſamen Steine, die man in die Welt hineingeſchleudert und dann vergeſſen hat mitſamt den Helden und Taten, die ſie decken, wie undurchdringlich hart und fühllos gewordene Menſchen. Und, weither über See, iſt das Reich nahe herbeigekommen, das Reich der Ferne, ſchlummernd im Dunſt unter den ſteilen Maſten und den ſaubergereffſten Rahen, und Greifswald, die gute Kleinbürgerſtadt, glänzt über Fiſchernetzen und Lagunen mit ſilberner Pagode und Paläſten aus edelſtem Geſtein. Aber zu leiſeſter myſtiſcher Feier unirdiſcher Hoffnungen laſtet im Vordergrunde die Nacht, irrt der Blick durch die Schreckniſſe windſchief-verzerrten Geſtänges.

Zuletzt, damit wir die Welt Friedrichs noch einmal ganz ſehen: die Friedhofspforte. Da iſt das unerbittliche Tor aus Eiſen und Stein, die Pfoſten gekrönt von Schalen des Opfers, und, über dem Durchgang ſchwebend, ein dünner, nichtiger Kranz. Jenſeits aber tut ſich Licht auf über den Gräbern, und der Tod erwarmt und die ſchwarze Vermummung will ſinken — —

Leſen wir das Weltlichere, die Beziehungen Friedrichs zur Zeitkunſt und zu den Vergangenheiten Ruisdael und Claude Lorrain und manches andere im Buche W. Wolfradts ſelber nach. Ich habe den Ergebniskern ſeiner ſorgfältigen pſychoanalytiſchen Durchdringung dieſes Einzigſten hier frei nachgedichtet nach Kraft und Recht des eigenen Erlebens, das mitzuerleben uns die Abbildungen einladen. Daß viele ſich hinfinden werden zum Letzten und Tiefſten dieſes mildſtrengen Prieſters der Abkehr vom Leben, iſt unwahrſcheinlich und nicht einmal wünſchenswert. Auch in dem hellſten Jubel des Fleiſches und in den roſigſten und goldenſten Girlanden des Rokoko iſt die ganze Heiligkeit der Kunſt, ihr ganzer Aufſchwung, ihr ungeteilter Übereinklang mit dem, was über Fleiſch und Geiſt iſt, über Zeit und Ewigkeit.

Hermann Eßwein

BEMERKUNGEN ZU BILDERN VON F. ADAM UND C. ROTTMANN

Im Maiheft dieſer Zeitſchrift war in dem Aufſatz über die erſte Jubiläums-Ausſtellung des Münchner Kunſtvereins ein Bild „Napoleon I. auf dem Schlachtfeld“ abgebildet und Heinrich Bürkel zugeſchrieben.

Die Skizze ſtammt aber von Franz Adam. Meine Zweifel an der Urheberſchaft Bürkels finden durch eine zufällige Beobachtung ihre Beſtätigung: auf dem bekannten Bild „Im Atelier“ von Franz Adam, das ihn mit ſeinen Brüdern Benno und Eugen darſtellt und das auf der gleichen Ausſtellung zu ſehen war, erkennt man in dem auf einer Staffelei aufgeſtellten Gemälde unſchwer das obengenannte Bild. — Das Juniheft brachte einen Aufſatz über Karl Rottmann mit der Abbildung einer Gebirgslandſchaft „Einſame Föhre“. Ich hege ernſte Bedenken, dies überraſchende Bild Rottmann zuzuſchreiben, denn an keiner Stelle im Lebenswerk des Künſtlers läßt es ſich einigermaßen befriedigend unterbringen. Der „Eibſee“ der Neuen Pinakothek müßte ungefähr gleichzeitig ſein. Eine ſo heterogene Landſchaftsauffaſſung iſt ganz unglaubwürdig. Zudem iſt gerade bei Rottmann die ſtiliſtiſche Struktur ſchon in ſeiner Frühzeit ausgeſprochen und unverkennbar. Darum kann auch die abgebildete Anſicht von Heidelberg mit der Vordergrundſtaffage (ausgeſtellt in der I. Jubiläums-Ausſtellung des Kunſtvereins) keinesfalls für Rottmann in Anſpruch genommen werden. Das Bild „Heidelberg und die Rheinebene“ gibt ja über ſeine Naturanſchauung und die bildmäßige Formung dieſer Zeit klaren Aufſchluß. Das beſtrittene Bild ſtammt zweifellos von einem Künſtler der Mannheimer Schule.

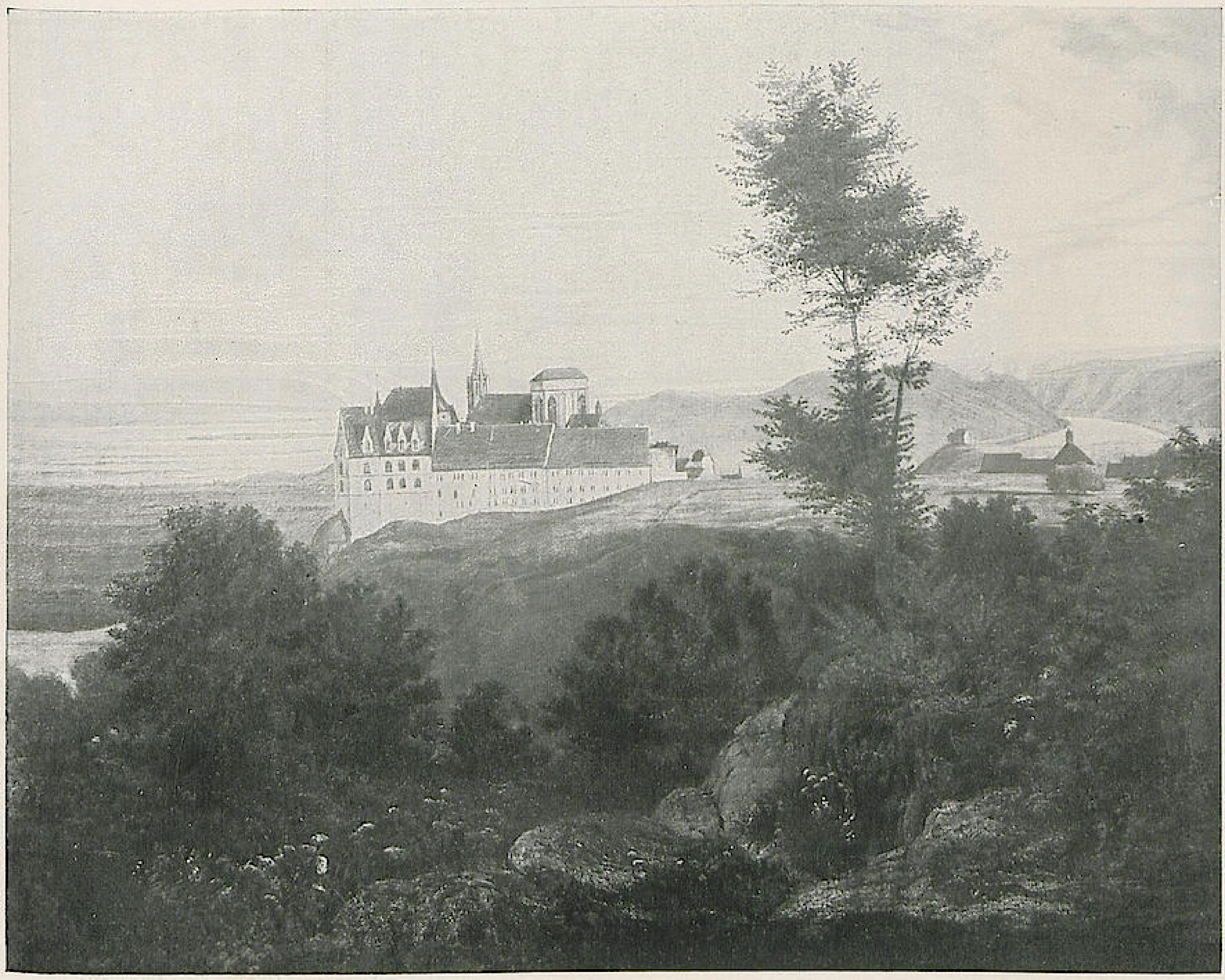
E. Hanfſtaengl

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CASPAR DAVID FRIEDRICH

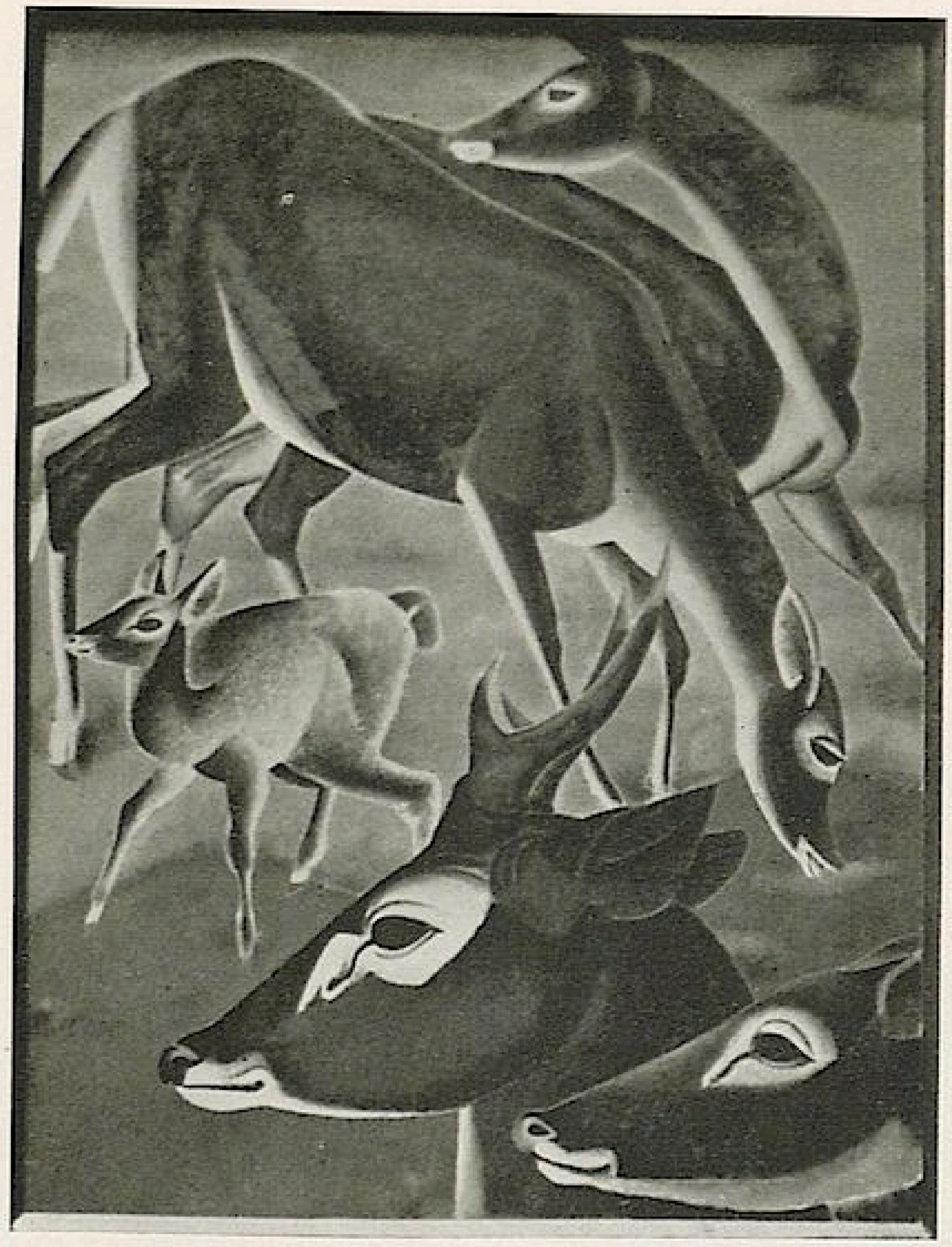
KLOSTERFRIEDHOF IM SCHNEE

Chorin i. Mark



C. D. FRIEDRICH — DIE ALBRECHTSBURG BEI MEISSEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KAY NEBEL INDISCHE HIRSCHE

KAY NEBEL UND DIE WENDUNG IN DER MALEREI

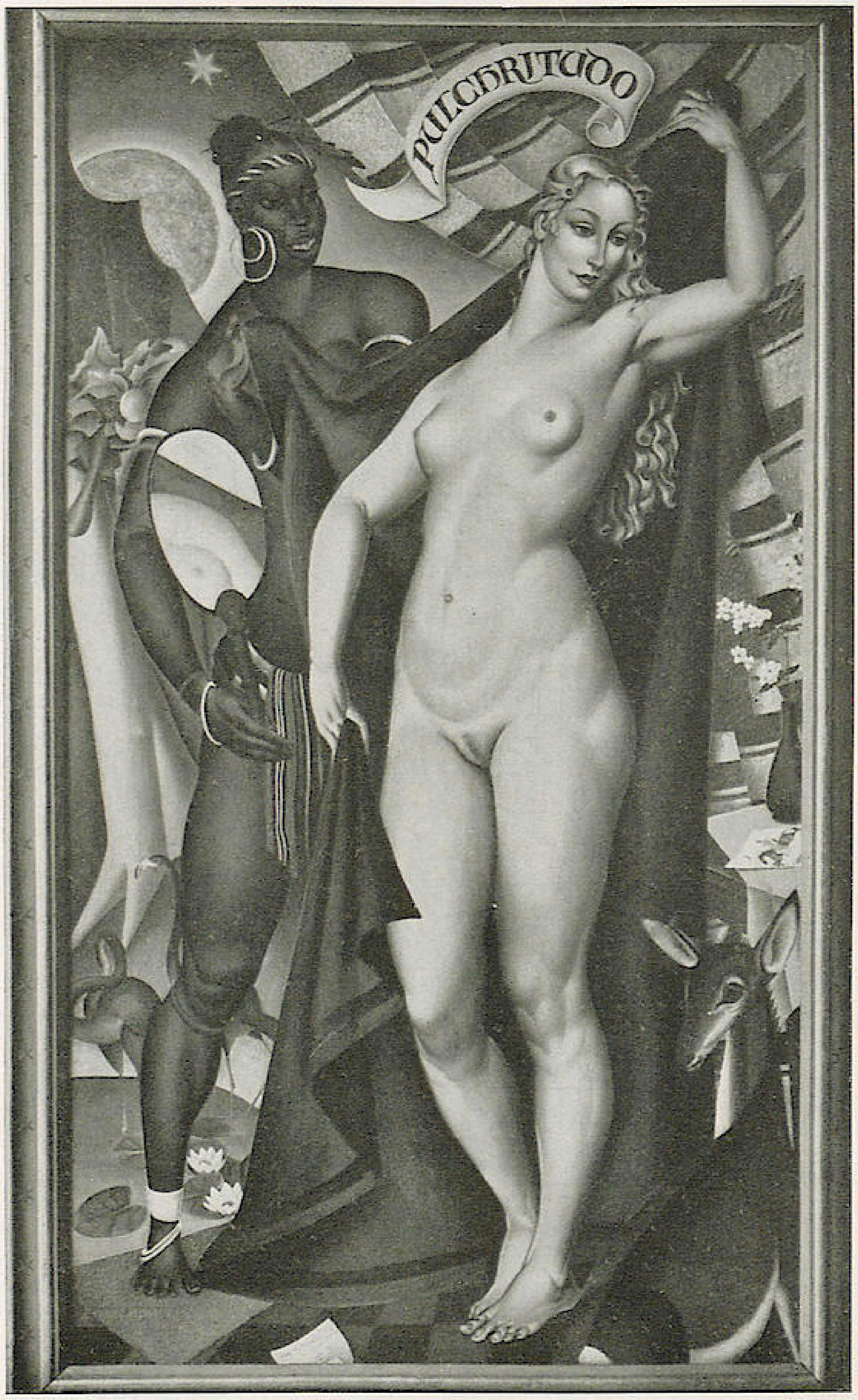
Wer den Verlauf moderner Kunſt beobachtet und die Fähigkeit beſitzt, gegenwärtigem Leben genau ſo wie den alten Kunſtabläufen in gelaſſenem Beſchauen und als gerechter Hiſtoriker gegenüberzutreten, dem wird nicht entgangen ſein, daß wir wieder an einer Wende ſtehen. Die Bewegung, wie ſie in Frankreich ſchon etwa 1890 einſetzte mit van Gogh und Gauguin, übrigens ſchon damals begleitet von einem theoretiſchen Programm, geht ſeit 1920 ihrem Ende entgegen, ſoſehr ſie auch wie jede geſchichtliche Phaſe, ein — vielleicht ſehr poſitives — Nachleben erfahren wird. Die ablaufende Epoche kann bezeichnet werden als die des Expreſſionismus, der auf möglichſte Abſolutheit der Form drängte, von dieſer aus die Objekte radikal bezwingen, bald ſogar austilgen wollte. Auch hatte eine mörderiſche Dynamik eingeſetzt, die Formen untereinander in gewaltigen Kampf und Taumel bringend und das geſamte Leben als Vulkanismus ſich widerſprechender Strebungen und Kräfte verſtehend. Als mächtige Nahform war alle Erſcheinung groß in den Vordergrund des Bildraumes gedrängt worden. Seit etwa 1920 iſt in faſt allen Ländern Europas eine Gegenbewegung ſichtbar geworden. Sie ſucht ſtatt brandender Dynamik, feſtigende, gehaltene Statik des Bildgefüges zu gewinnen. Sie will zu den abſtrakten Formen eine ſcharfe Gegenſtändlichkeit zurückerobern, ja ins Miniaturhafte überſteigern, ohne das Großgefüge des Bildganzen im Stich zu laſſen. Sie will ferner das Nahbild mit dem Auslaß in einen wieder realer genommenen Raum verbinden.

Als Vertreter dieſer Richtung ſei hier Kay Nebel eingeführt. Er iſt wie alle Führer dieſer neuen Möglichkeit durch den Expreſſionismus hindurchgegangen, den er nun aber mit der Magie der Gegenſtändlichkeit zu verbinden ſucht. Nebel iſt einer der jungen Profeſſoren der Kaſſeler Akademie. Wieweit ſich ſeine

KAY NEBEL

MÜTTERLICHKEIT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



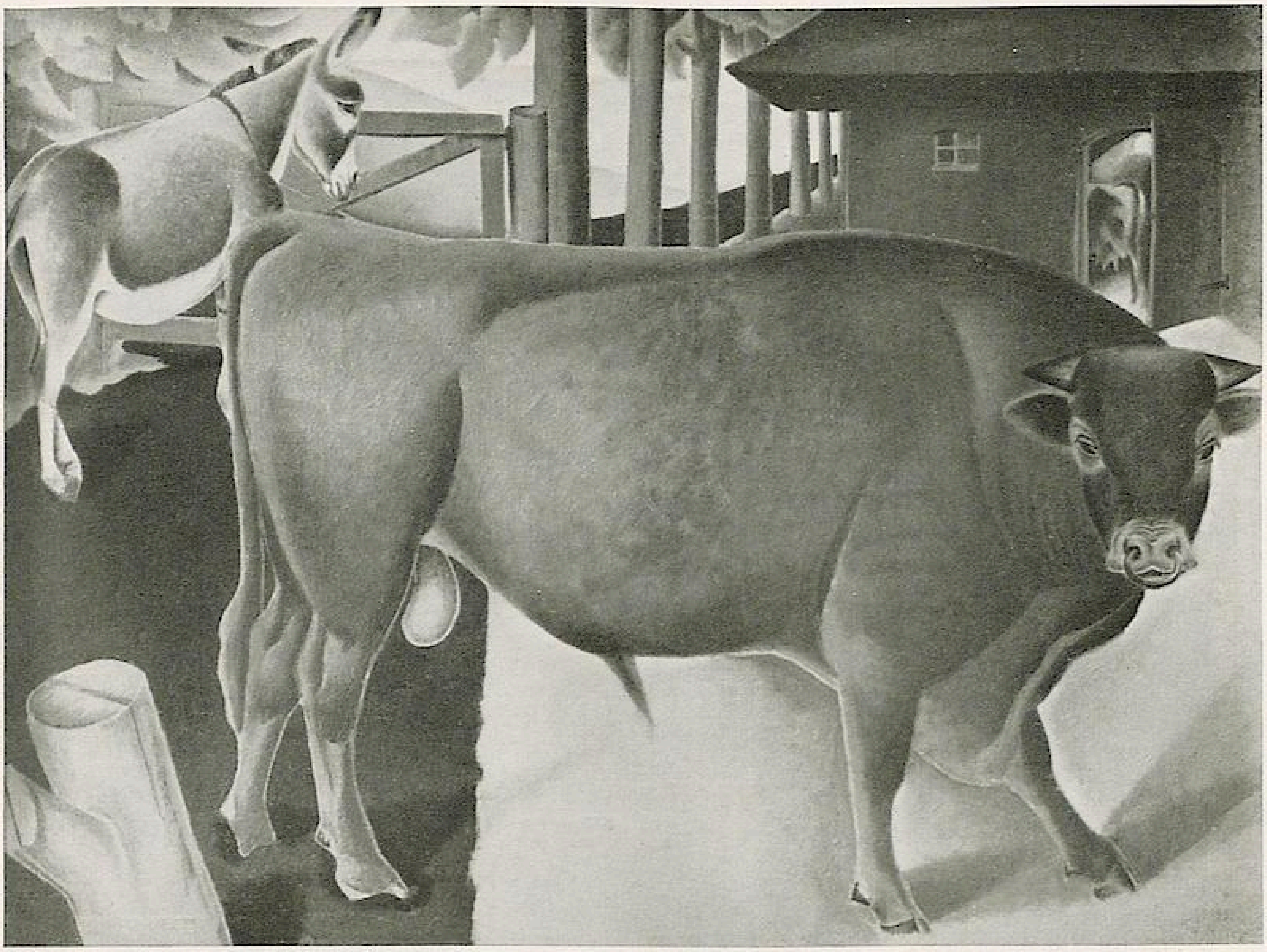
KAY NEBEL SCHÖNHEIT

chenſchnitt ſitzen die Formen. Vergleicht man die „Reiter" etwa mit Macke, ſo fühlt man den Unterſchied der Stilſtufe. Noch mehr aber, wenn man den „Stier", die „Hirſche" oder die „Känguruს" mit Tierbildern etwa Franz Marcs vergleicht. Gegen die abſtrakteren Formen des reifen Franz Marc iſt jene Gegenſtandverſchärfung eingetreten. Gegen die an- und abſpringenden Rhythmen wird ein Stetigkeitsbedürfnis in der Durchhaltung der Flächen ſpürbar. Damit hat ſich auch die Rezeption gewandelt. Liebte der Expreſſionismus, ſich anzuſaugen an die primitivſte Kunſt möglichſt der Exoten, ſo zeigen die neuen Bilder Abhängigkeit von der Spätſtufe des europäiſchen Mittelalters, weil ſich hier eben ein Höhepunkt für Verbindung von Abſtraktionskraft mit Sachſchärfe befand. So iſt es begreiflich, daß ſich ein Bild wie die „Mütterlichkeit" eng an italieniſche Quattrocento-Malerei anſchließt und das Gemälde „Schönheit" ſich an die Wirklichkeitsintenſität etwa eines Baldung anzuſaugen ſucht. Was die Farbe anlangt, der ſich dieſe Richtung und insbeſondere Kay Nebel bedient, ſo iſt zu ſagen, daß man großen Ehrgeiz darin

Bilder halten werden, die bisweilen noch ins Dekorative geraten, mag die Zukunft entſcheiden. Jedenfalls verfügt er über ſicheres techniſches Können und eine gewiſſe zügige Beſtimmtheit des Ausdrucks. Seine metalliſch geſchnittenen Kurven entbehren jeder Sentimentalität und Schwammigkeit. Auch die flackernde, geiſternde Nervoſität mancher Kokoſchka-Schule iſt hier nicht zu finden. In präziſem Flä-

ſucht, alle Handſchrift des Pinſels auszutilgen, das Bild als ganz verobjektiviert zu entlaſſen. Die Farben ſind dünn, gleichmäßig, glatt, vertrieben aufgetragen. An Stelle des Aufgerauhten, Aufgewühlten iſt die metalliſch ſchließende Oberfläche getreten. Auch das erinnert an die Haltung des Quattrocento ſowohl des Nordens wie des Südens. Statt ſchwüler Farbakkorde in moll tritt eine gekühltere Farbe ein, gleichſam

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KAY NEBEL — ANGELITERSTIER

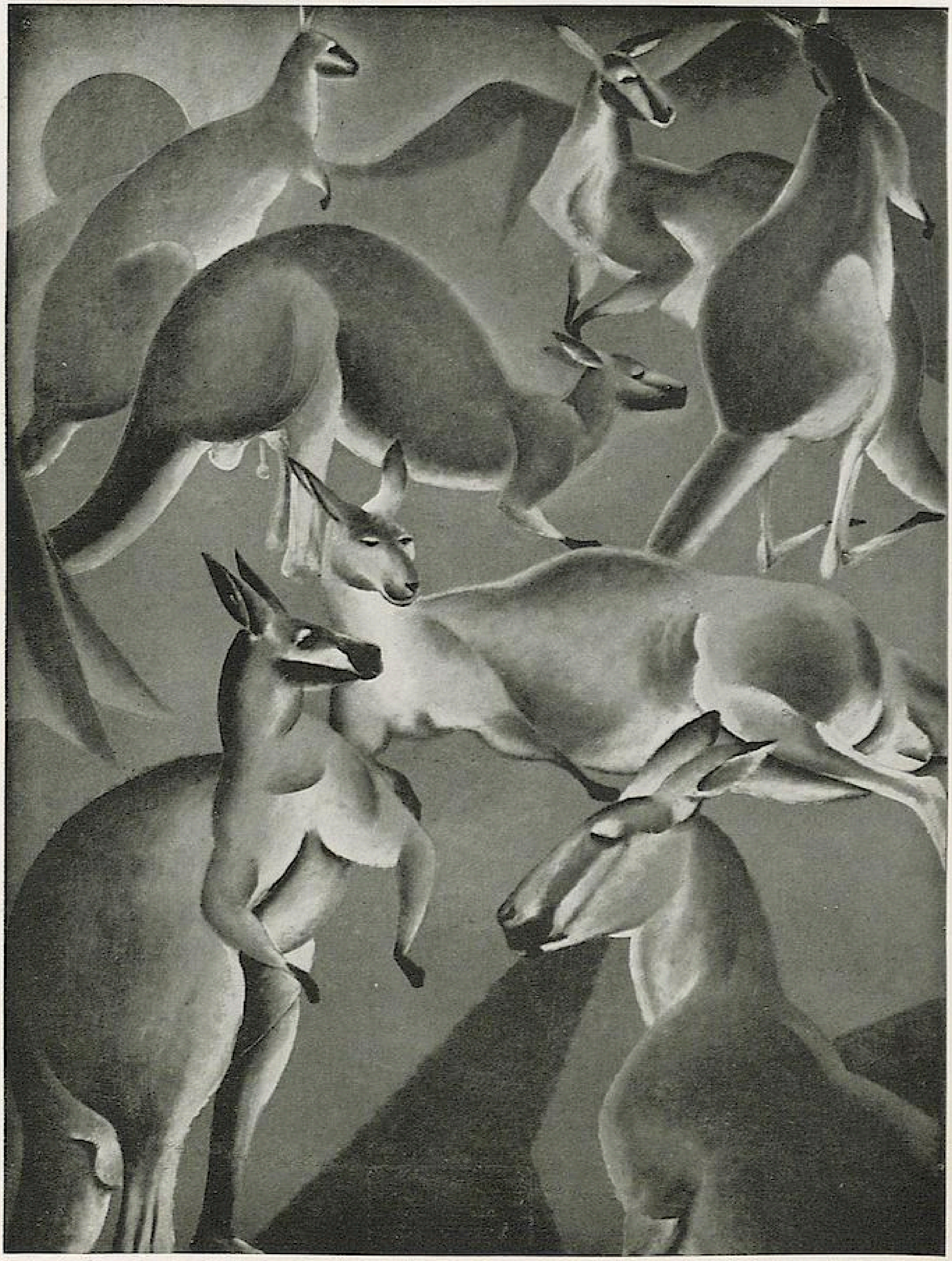
ſich in dur haltend. Statt ſonorer Farben ſcheinen, beſonders bei Kay Nebel, lichtere bevorzugt. Sie nehmen bei ihm noch manchmal einen ſüßen, „roſa" Ton an, der auch die Gefahr des Gläſernen nicht immer zu umgehen weiß, manchmal aber auch von morgentlichem, kühlem Reize ſein kann.

Manches Problematiſche ergibt ſich hier wohl aus farbtechniſchen Experimenten des Malers, der verſucht, mit Lackfarben eine ſo undurchdringliche Bildhaut zu ſchaffen, wie ſie etwa den gotiſchen Tafelmalereien eigen war. Er mußte aber vorläufig die Erfahrung machen, daß das Licht dieſe Lackfarben auslaugt, während ſich die Farbe ſeiner Ölbilder verdichtet.

Nebel behauptet, noch nicht zum vollen Ausdruck deſſen gekommen zu ſein, das ihn innerlich bewegt. Der Krieg, den er von Anfang bis Ende an der Front mitmachen mußte, habe ihn ſehr zurückgedrängt und dann den Trieb zum Werk gar zu entſchloſſen hervortreten laſſen. Deshalb habe er in letzter Zeit kein einziges Bild mehr gemalt und nichts anderes gearbeitet als Studie über Studie nach der Natur. „Ich bin den ganzen Weg zurückgegangen, um ihn nun freier wieder betreten zu können," ſchreibt er mir in einem Briefe.

Roh

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KAY NEBEL KÄNGURUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUTH SCHAUMANN

Das junge Mädchen von der deutſchen Waſſerkante, deſſen Name heute in der Welt der Dichtung und der bildenden Kunſt in raſchem Aufſtieg bekannt geworden iſt, hat den Erſtling ihres ſchöpferiſchen Dranges, ein Bändchen Gedichte, mit dem Wort „Kathedrale" überſchrieben. Dieſe Aufſchrift einer ſprachlichen Gabe, und es war die Gabe eines naturhaft frommen Geiſtes, verriet ſchon ungewollt den Wunſch, ihre redenden Gebilde möchten als Bau zur Ehre des Weſens verſtanden werden, von dem ſie ergriffen Zeugnis abzulegen hatte. Am Ausdruck der Lyrik erfühlte ein ſpürender Freund und Kenner der Künſte den heimlichen Zug zur Geſtaltung im Raume; er riet der Dichterin zum Ton zu greifen. Sie tat es und formte nach wenigen Vorverſuchen die Statuette eines Franziskus. Das Werk verkörperte in ſeiner frommen Melodik aufs innigſte den Geiſt des Heiligen, mit ihm zugleich den Geiſt der Schöpferin. Das war der Arme von Aſſiſi: zwiſchen Wandel und Stilleſtehn iſt die gelaſſene Erſcheinung des Leiblichen gleich als Inſtrument dem ewigen Spieler ergeben, der ſich ſeine unnennbare Weiſe auf ihm erwecken will. So ſteht hier, den Kopf aus der Achſe des Leibes nach dem vernehmlichen Anderswo der Sehnſucht gedreht, der erſte wahre Franziskus ſeit den Alten.

In München hat Ruth Schaumann den erwachenden Reichtum ihres Formdrangs in die Schule gegeben. Im Erlernbaren der Bildhauerei hat Joſeph Wackerle ſie unterwieſen, und ihm iſt es zum großen Verdienſt anzurechnen, daß er mit der Schülerin ſo zurückhaltend pflegſam verfahren iſt wie der gute Gärtner mit der Pflanze. Er verdarb und knickte nichts an ihr, er förderte nur, Abwege verhütend, das von der Natur Gegebene zur Erfüllung ſeiner ſelbſt. Unter ſeiner wachſamen Führung ſchöpfte ſie mit dem Auge aus den Formen des Lebendigen, lernte den menſchlichen Akt erſtaunlich ſicher im knappen Strich erfaſſen und bemühte ſich in Jahren angeſpannter Sammlung um alle die handwerklichen Einſichten und Fertigkeiten, die einer Begabung von der Richtung der ihrigen doppelt vonnöten ſind. Auf Hunderten von

RUTH SCHAUMANN HL. FRANZISKUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUTH SCHAUMANN BEGRÜSSUNG

Blättern fand das von außen und von innen Gesehene ſeinen Niederſchlag. Dieſe Mappen ſind eine Chronik des zähen Anſtiegs, die wohl auch von Irren und Verfehlen, von verbiſſenen Kämpfen mit einem und demſelben Gegenſtand erzählt, aber mit dem Fortſchritt der Zeit wird die Höhe immer ſtetiger behauptet, und auf einigen der jüngſten Zeichnungen (die Manier in Rötel empfiehlt ſich nicht für die Wiedergabe) iſt der durchwegs plaſtiſch verſtandene Gegenſtand, frommer Menſch und frommes Tier, mit denkbar ſparſamſter Linie von eigentümlich liedhaftem Charakter bezwungen.
Das äußere Leben und ſeine Notdurft hat auch Ruth Schaumann bei ihrem Aufflug auf den Fittich gedrückt. Längſt ſchon war in ihrer Werkſtatt jenes bewegende Zeugnis ihres Berufes für große Aufgaben zu ſehen, von dem ſogleich die Rede ſein ſoll, als die Vorliebe der Käufer immer noch die anſpruchloſeren Weihwaſſerkeſſel begehrte, in denen die Künſtlerin, ſo viel ſie von ihrem echteſten Leben darein verformt hatte, doch nicht zur befreienden Ausſprache kam. Näher bei ſich ſelber ſtand ſie mit der Gattung kleiner Gruppen und Einzelfiguren, in der ſie erzählende Motive, ſeeliſche Zuſtände und Vorgänge, Charakterzüge und moraliſche Haltungen verkörperte. Ihrer fünfzig ungefähr ſind entſtanden und als Terrakotten der Baſtenſchen Keramik-Werkſtatt in alle Welt gegangen, bis nach Petersburg und Japan. Da waren die munter ſchleppenden „Traubenkerle", die verdroſſene „Laune", der geſpreizte „Hochmut" und das kleine Wunder von Innigkeit, das ſich nicht vergeſſen läßt: die „Tröſtung". Ein gedrücktes Seelchen in Kindes-Erſcheinung, ſitzend, mit Kopf und allen Gliedern ſeinem Weh ergeben, erfährt von einem andern, das zugebeugt es ſeine Nähe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUTH SCHAUMANN VERKÜNDIGUNG

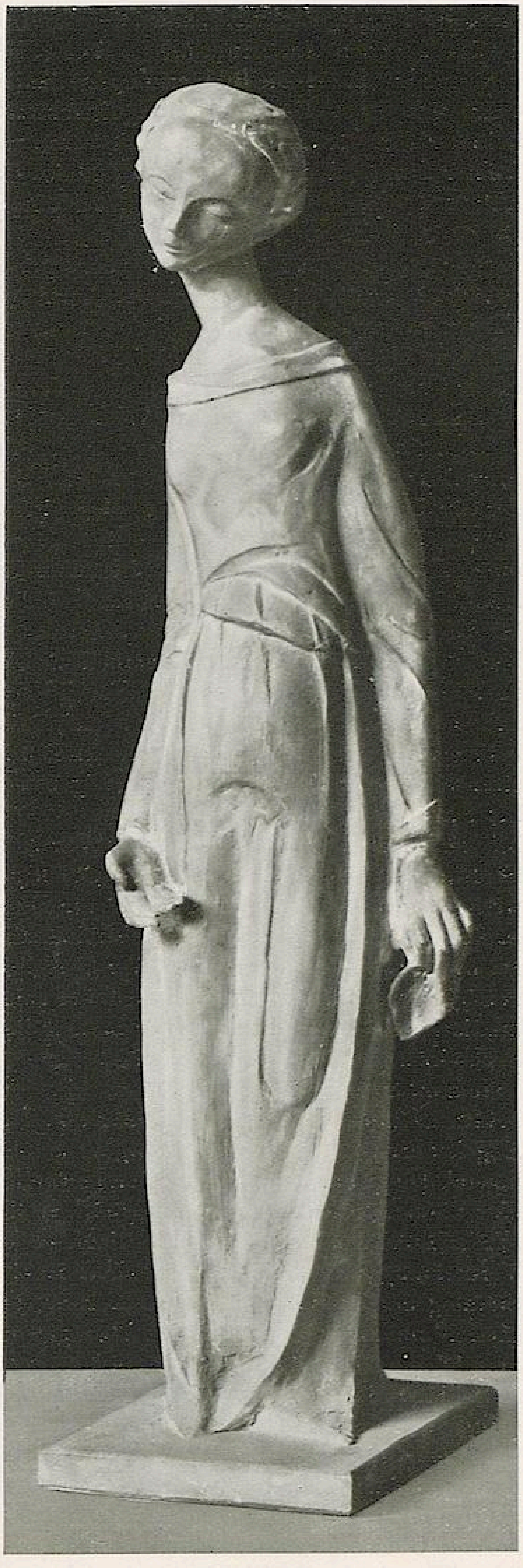
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fühlen läßt, allen Troſt der hilfgewillten Güte. Hier und in andern Beiſpielen der Gattung entblößt ſich aus dem lächelnden, zuweilen witzig geſpitzten Scherz der Form — man darf ſich an manche entwölkte Laune in unſerer klaſſiſchen Muſik erinnern — ein zart aus der Tiefe herauf geſpielter Gehalt an Leben.

Alle Gebilde Ruth Schaumanns ſind handgeſprochene Rede eines überwältigten Menſchentums; durch alles geht die eine Melodie vom Geheimnis jenes Größeren, das den Menſchen, den es ergreift, dem er hinwieder ſich ergibt, vollends erſt zum Menſchen weiht und adelt. Im Wunder der Gnade erſt, ſo läßt ſich jedes Werk vernehmen, kommt er zu ſich und über ſich hinaus. Was man im Unglauben gern das Rein-Menſchliche nennt, im verwandten Bereich des heroiſchen Ideals den Übermenſchen, das Fauſtiſche oder Prometheiſche, das liegt dieſer Kunſt ſo fern und entgegen wie Pol dem Pol. Was immer den Namen des Lebens trägt, wird in ſeiner Bezogenheit auf den heiligen Spender verſtanden, ihm noch nahe bei ſeinem quellenden Ausgang oder wiederum nahe bei der Mündung zurück zu ihm. So kommt es, daß Form und Gehaben des Kindes, Unſchuld und Einfalt vor Gott, dieſer Kunſt der benedeiten Kreatur den Grundton geben. Das vitale Leben wird am liebſten dort erfaßt, wo es harmlos und befriedet ſeinen Atem zieht, beim ruhenden Lamme, beim ſchlafenden Säugling, in der halberwachten Menſchenknoſpe, die nichts als fromme Erwartung des Künftigen iſt.

Eine Kunſt von mütterlichem Grundgefühl, die den Menſchen nur als den Gegenſtand Gottes begreift, iſt religiöſe Kunſt im reinen Sinne. Sie hat in ihrer ſtillen Hoheit nichts gemein mit der umgekehrten Weiſe, die ſich den gleichen Namen anmaßt, weil ihr das Göttliche und Heilige als auch ein Gegenſtand unter Gegenſtänden gelegen kommt; ſie hat auch nichts zu ſchaffen mit der ſchmierigen Apotheoſe der Kunſt zur Religion.

Ahnungsvolle Deuter der Zeit haben vor zehn und zwanzig Jahren ſchon im Hinblick auf die religiöſe Aufgabe der Kunſt die Hoffnung ausgeſprochen, die heute ſich zu erfüllen ſcheint: daß der Geiſt des Chriſtentums im Gehaben menſchlicher Erſcheinung vor die Sinne treten werde. Hierin iſt, wie ich glaube, auch Ruth Schaumanns Sendung zu ſehen. Fromm bis in den Kern und Keim iſt die Seele ihrer Werke — naturaliter chriſtiana. Das Wort der Bergpredigt iſt in ihnen Fleiſch geworden. Die Seligkeit der inwendig Ar-



RUTH SCHAUMANN TÖRICHTE JUNGFRAU

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

men, der Reinen, der Dürſtenden, der Sanften, die das Land beſitzen, erfüllt ihre Geſtalten, bewegt und bindet ſie. Die Bildnerin opfert dieſem Geiſt auch dort, wo ſie ſeinen Mangel beſchreibt, ſo in der Törichten Jungfrau, die mit leerer, geſenkter Lampe den trübſeligen Augenblick erlebt, wo der Menſch erkennt, daß er ſein Höheres an ſein Niederes verſcherzt hat.

Eine ungewöhnliche Erfahrung der chriſtlichen Botſchaft formt ſich hier einen ebenbildlichen Chorus von Erlöſten. So erſcheint frohlockend die Armſeligkeit, unendlich hoffend die Melancholie, beugſam die Kraft und kräftig das Weiche, ernſt und ohne Lächeln die Liebe, lobſingend das Leiden. Es begibt ſich insgeheim die Verſöhnungsfeier der ſeeliſchen Triebe und Mächte in der Chriſtwerdung des Menſchen. Die innigſten Ereigniſſe der Bibel Neuen Teſtaments ſind nicht mehr Geſchichte, mit der der Glaube oder der Zweifel zu ſchaffen hat; ſie ſind geſchaut mit dem innern Auge, und ſein Schauer iſt es, der die Hand bewegt, ihm das Kleid der Sichtbarkeit zu wirken. So kommt eine Gruppe der „Begrüßung" zuſtande, in der die Begegnung Mariens mit Eliſabeth uns von ferne als Sinnbild vernehmlich iſt eines von dritter Macht geheiligten Neigens von Seele zu Seele.

Mit einem andern Werk bibliſchen Vorwurfs hat Ruth Schaumann den Bereich der Größe gewonnen. Es iſt die „Verkündigung". Wir wiſſen es, die Darſtellungen dieſes Gegenſtands ſind zahllos wie der Sand am Meer. Er ſchien erſchöpft, zerrieben von Großen und Kleinen aller Jahrhunderte chriſtlicher Kunſt. Wer mochte ihm noch einen Frühling prophezeien?

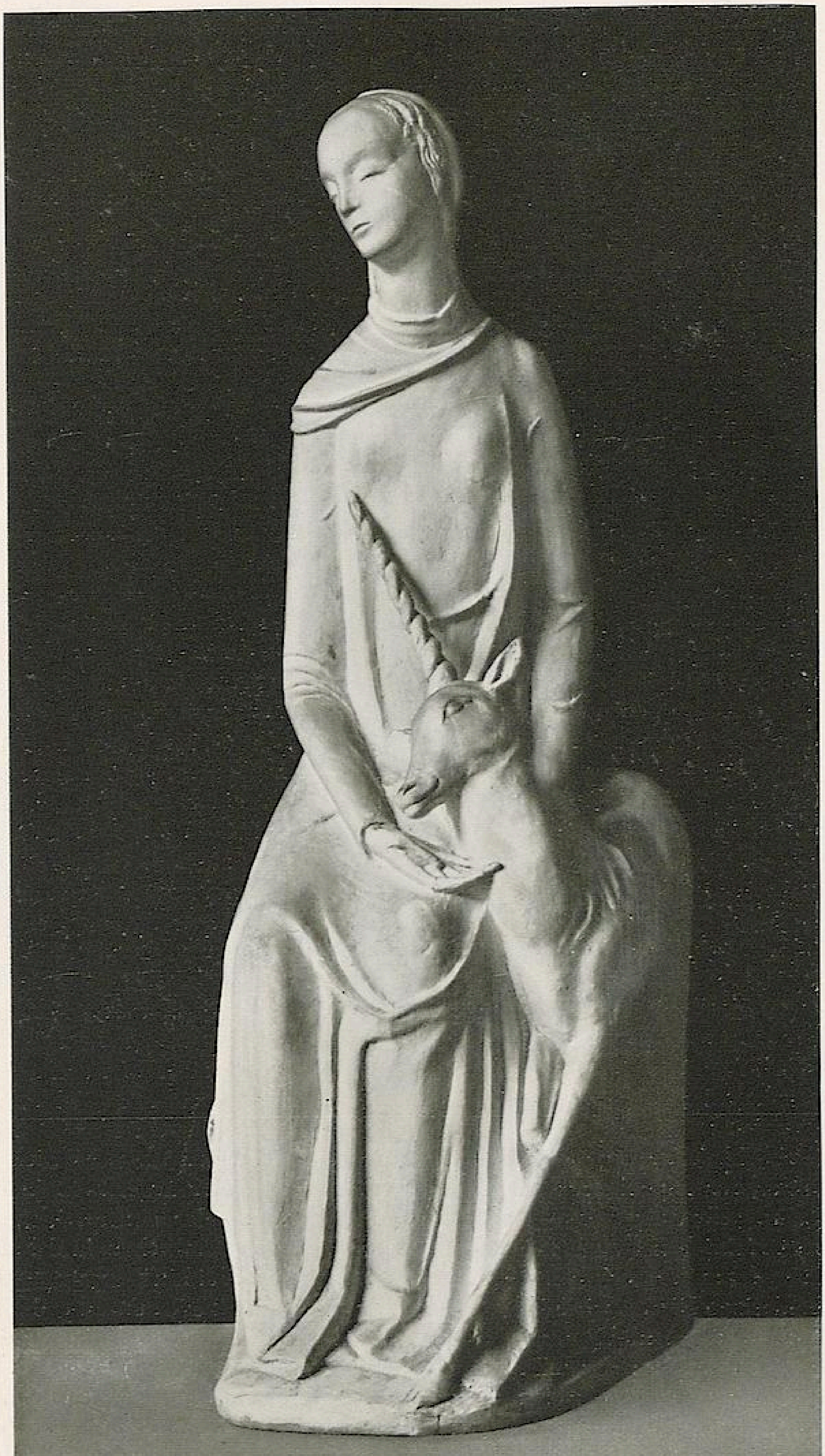
Wie zur Säule geſchloſſen ragt die Gruppe der beiden Geſtalten als ſchlankes Ganzes auf. Der Engel, durch Geiſtes Kraft verewigte Mannesjugend, beugt ſich als Bringer ſeiner Botſchaft über die Jungfrau, die kniend ihm, gleich als der Lehne ihrer Schultern, ſich ergibt. Mit dieſer Art Vermeidung des gewohnten Gegenüber iſt eine Stellung des Ganzen, eine Verſchmelzung der Maſſen und Einheit des Rhythmiſchen gewonnen, daß die erſte und ſchwierigſte Forderung der Äſthetik an die plaſtiſche Gruppe vollkommen erfüllt wird. Wer ſich vor dem Bildwerk bewegt — es reicht faſt an Lebensgröße — verliert an keinem Punkt der Seiten- oder Stirnanſicht den Eindruck der organiſchen Gebundenheit des Ganzen. (Daß es ſich an der klaſſiziſtiſchen Theorie von Plaſtik überhaupt nicht meſſen läßt, verſteht ſich ſchon aus der expreſſioniſtiſchen Geſinnung, dann auch aus der ideellen und praktiſchen Vollziehbarkeit der Einordnung in entſprechende bauliche Umgebung.)

Jene eigentümlich geſchloſſene Lagerung der Geſtalten iſt nun — man weiß nicht ob Urſache oder Wirkung einer elementar perſönlichen Erlebnisweiſe. Des bibliſchen Berichts hat ſich eine Seele bemächtigt, die den himmliſch-irdiſchen Vorgang als ihren eigenen befunden hat. Sie hat ihr eigenes Sein betroffen in der Angeſprochenheit unter einem mächtigen Beweger und ſich gefaßt zur Entſcheidung im Sinne des Frommſeins. Der Bote verkündigt einen Willen von majeſtätiſcher Beſtimmtheit, er verlautet ſich wie das ewige Geſetz in Perſon, die Hörende aber, die den Boten nicht ſieht, die an dem Unbegreiflichen, der ſie erregt, auch Halt und Ruhe findet, vollzieht, ſtumm und geſchloſſenen Auges von ſich laſſend, im heiligen Nein zu ſich ſelbſt das Ja vor Gott.

Vor dieſem Werk ſchweigt die Frage, ob es der ſakralen oder perſönlichen Richtung religiöſer Kunſt näherſtehe. Es bedeutet ſo ſehr Verkörperung des Heiligen, vor der ſich Andachtsgeiſt regt, als Adelung und Weihe des Menſchlichen bis hinein in den Ort, wo es ſich ſelbſt zum Geheimnis wird und ſich an das Höhere verliert. Die Gruppe ruft nach dem Raum einer Kirche oder Kapelle; dennoch ſteht ſie, in totem Gips geformt, ſeit Jahren bei ihrer Schöpferin in einer Ecke der Werkſtatt.

Iſt es nötig, noch ein beſonderes Wort über den Stil dieſer Kunſt zu ſagen? Man wird ihn mit der Sprache der Zeit expreſſioniſtiſch nennen müſſen. Er lebt heute wieder auf, weil das Gemüt der Menſchen erregt iſt. Durch neu hervorbrechende Inhalte der Seele wird das Auge der ſchöpferiſchen Naturen von innen her bedrängt, und Hand und Zunge, die von dorther ihren Auftrag empfangen, ſind nicht geneigt, das An-ſich der äußeren Natur in der Kunſt zu wiederholen. Der Expreſſioniſt blickt und langt nach innen. Und will er eine äſthetiſche Rechtfertigung verſuchen, ſo kann er ſie dort gerade zu leihen nehmen, wo ſeine klaſſiziſtiſchen Gegner gern ihr theoretiſches Rüſtzeug zu finden glauben, in der Äſthetik der klaſſiſchen Griechen. Ihr beſter Sprecher in Dingen der Kunſt, Ariſtoteles, hat nicht auf den Grundbegriff der Schönheit, ſondern der Nachahmung gebaut. Er verſtand aber Kunſt nicht als Nachahmung der äußeren, ſinnlich erfaßten Wirklichkeit, vielmehr als Nachahmung der Seelenvorgänge, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



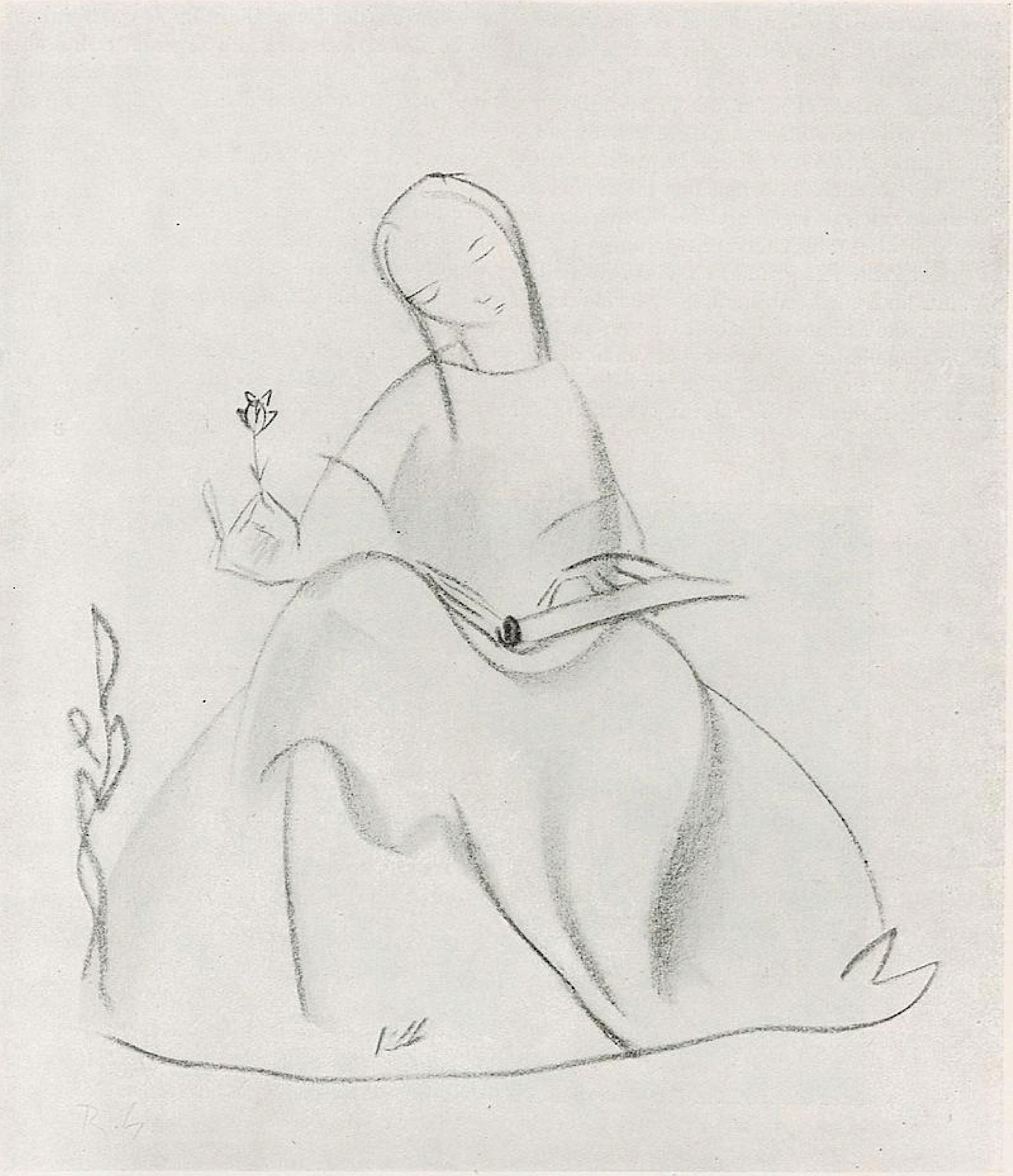
RUTH SCHAUMANN MADONNA MIT DEM EINHORN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUTH SCHAUMANN ZEICHNUNG

durch jene Wirklichkeit hervorgerufen ſind. So iſt denn, meint er, der Gegenſtand der künſtleriſchen Darſtellung für das geſamte Gebiet der Kunſt in der menſchlichen Innenwelt gegeben; das Äußere aber, das auf den erſten Blick als ihr Gegenſtand erſcheinen könnte, wie Körper oder Handlungen in ihrem ſinnenfälligen Verlauf, iſt mehr nur der Stoff, in dem der Künſtler arbeitet, und Geſtalten, Farben, Töne, Worte, Bewegungen ſind ihm nur Mittel der Darſtellung ſeiner ſeeliſchen Inhalte. Das wird am deutlichſten in der Muſik. Was ſoll ſie nachahmen, wenn nicht inwendig Gegebenes? Nun iſt es allerdings möglich, daß der Geſtaltende ſich enger an die Formen der Außenwelt, die er gebraucht, oder wiederum enger an die perſönlich beſonderen Wirkungen dieſer Außenwelt in ſeiner Seele anſchließt. In der einen Richtung geht er den Weg zum Klaſſiſchen, in der anderen zum Romantiſchen. Mithin kommt auf beiden Wegen „Ausdruck“ zuſtande, und was der Name Ausdruckskunſt heute beſagt, iſt nur das Mehr an Mitgift von perſönlicher Erregtheit. Und je ſtärker dieſer Zuſtand im Schaffenden iſt, um ſo mehr empfangen ſeine Werke, ſie ſeien Werke der Linie, der Farbe, des Worts oder der leiblichen Bewegung, vom Charakter der ſeelenhafteſten, urbürtigſten aller Künſte, der Muſik. Je tiefer aber und je allgemeiner die Erregtheit einer Zeit iſt, um ſo mehr auch, und ſo iſt es heute

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUTH SCHAUMANN ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wieder, treten Begabungen auf, die in der Not der Wahl find, in welcher der Künfte fie fich ausfprechen follen.

Ich kann es mir erlaffen, die Anwendung zu machen auf die Erfcheinung Ruth Schaumanns. Sie ift mit ihrem religiöfen Expreffionismus, auch mit ihrem Wettdrang der bildnerifchen, lyrifchen und aus irgendwelchen Gründen nur unterdrückten tänzerifchen Entfaltung ein Zeichen der Zeit. Ich glaube: ein Zeichen, deffen wir uns zu freuen haben. Mag mancher heute meinen, die Stunde der Kunft überhaupt habe fchon ausgefchlagen, und mag die Zahl der im Hegelfchen Sinne abfoluten Menfchen, die der Kunft nicht mehr bedürfen, im Wachfen fein: die Gärung des Expreffionismus beweift inhaltliche Bewegtheit und alfo Jugend. Sollte aber diefer Auftrieb junger Inhalte nicht wiederum und noch einmal zu der fabbatlichen Stunde einer Klaffik führen, in der der künftlerifche Kampf von Menfch und Ding in Werken des Ausgleichs zur Ruhe kommt, fo trägt doch Expreffionismus gerade der befprochenen Art einen religiöfen Gehalt heran, bei dem die Reifften fich ohne Kunft befcheiden können. Sie werden dann wie Ruth Schaumann fagen:

Denn in jedem Leben
Bleibe ich doch dein —
Und ich will vergeben
Ohne Lohnung fein.

Jofeph Bernhart

RUTH SCHAUMANN — DER JÜNGSTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

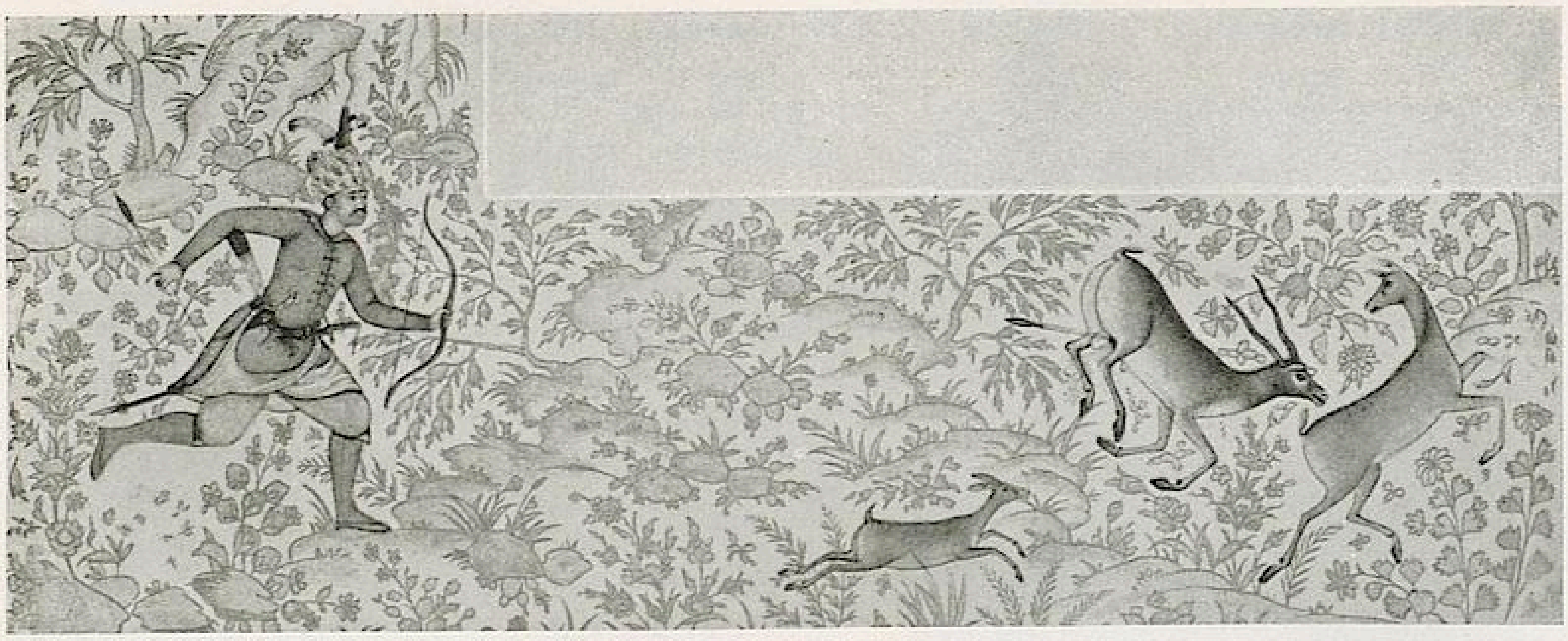
INDISCHE MINIATURMALEREIEN DER MOGULZEIT

An den Ufern der Dſchamna zu Delhi und Agra, auf den kahlen Höhenrücken von Fatehpur Sikri und am Raviufer zu Lahore ſtehen heute noch die gewaltigen Hofburgen der Mogulkaiſer. Prunk- und kunſtliebend, große Bauherren, Freunde der Literatur wie nur irgend einer ihrer fürſtlichen Zeitgenoſſen der Renaiſſance- und Barockzeit in Europa hat dieſes Geſchlecht, aus Timuridenſtamm, in ununterbrochener Reihe von Vater auf Sohn von 1526—1707 ſechs Herrſcher hervorgebracht, denen kaum eine andere Dynaſtie des islamiſchen Orients eine ebenbürtige Reihe an die Seite ſtellen kann. Babur (1526—1530), aus Ferghana über die afghaniſchen Päſſe eindringend, und ſein Sohn Humayun (1530—1556) gründen in harten und wechſelvollen Kämpfen ihr nordindiſches Reich; Akbar (1556—1605), der größte des Geſchlechts, vollendet die Eroberung, macht ſeinen Hof zum Mittelpunkt der Wiſſenſchaften und Künſte und ſchafft ein Verwaltungsſyſtem, das dem britiſchen noch heute in wichtigen Dingen zugrundeliegt; Jehangir (1605—1628) und Shahjehan (1628—1659) runden zwar noch die Grenzen ab, finden aber Ziel und Freude ihres Lebens vor allem in Sport und Jagd und im geſteigerten und verfeinerten Glanz ihrer Hofhaltung. Aurangzib (1659—1707), hart und fanatiſch, aber ein Herrſcher ganz großen Maßſtabes, der dem Reich den Süden Indiens hinzufügt, ſchließt die große Reihe. Dann ſinken Haus und Reich in immer tieferen Verfall, bis beide 1858 ruhmlos erlöſchen.

Nicht nur über die Reichsgeſchichte, auch über das Perſönlichſte im Leben dieſer Kaiſer ſind wir ungewöhnlich gut, beſſer als über irgendeine andere orientaliſche Dynaſtie, unterrichtet. Wie ihre Schlöſſer, ſo ſtehen noch ihre Grabmäler aufrecht, Wunder und Markſteine der Baukunſt, umgeben von ihren Gärten. Über ihre Feldzüge und die ſommerliche Wanderung ins Gebirge, über das Leben in ihren Reſidenzen, über Freunde und

RANDSCHMUCK AUS DEM JEHANGIR-ALBUM
Aus Kühnel-Goetz, Indiſche Buchmalereien (Scarabaeus-Verlag, Berlin)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GAZELLEN. TEILSTÜCK EINER SEITENUMRAHMUNG AUS DEM JEHANGIR-ALBUM
Aus Kühnel-Goetz, Indische Buchmalereien (Scarabaeus-Verlag, Berlin)

Feinde berichten ſie uns ſelber in ihren großartig offenen Memoiren und durch die Feder des Hofchroniſten. Von außen, vom europäiſchen Standpunkt werden ſie uns geſchildert durch Franzoſen und Engländer, Kaufleute, Abenteurer und Geſandte, und durch die gaſtfrei aufgenommenen Jeſuitenmiſſionare. Und ihre Maler haben uns den Hofſtaat, die Gelehrten und die Heiligen (Abb. S. 26) dieſer reichen Zeit in phantaſielos klaren, ſachlich-nüchternen Bildniſſen, das große Leben des Hofes und das Kleinleben des Volkes (Abb. S. 25) in farben- und figurenreichen Blättern hinterlaſſen.

Eine Sammlung von Meiſterwerken dieſer höfiſchen Malerei aus der Zeit ihrer höchſten Blüte, „das ſchönſte indiſche Miniaturenwerk in deutſchem Beſitz", das ſeit 60 Jahren faſt unbeachtet in Berlin lag, iſt vor kurzem in einer glänzenden Veröffentlichung ans Licht getreten. Ernſt Kühnel und Hermann Goetz, beide durch ausgezeichnete Arbeiten zur islamiſchen Kunſtgeſchichte bekannt, haben ein im Beſitz der Berliner Staatsbibliothek befindliches Album indiſch-islamiſcher Miniaturen herausgegeben*) und in eindringender Unterſuchung als aus dem Beſitz Jehangirs ſtammend erwieſen.

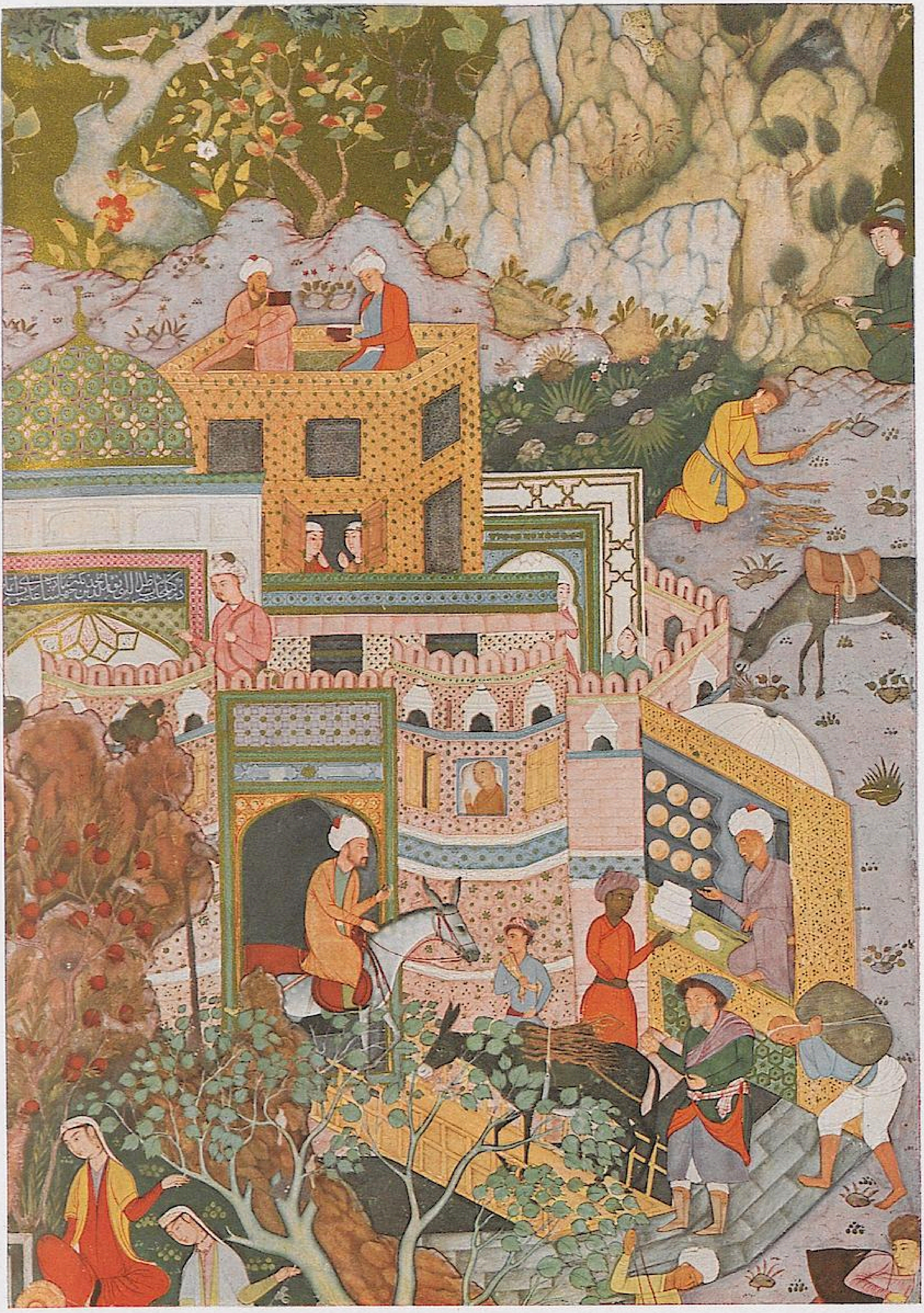
Das Album, von Heinrich Brugſch Paſcha, dem bekannten Ägyptologen, 1861 mit andern Handſchriften aus Perſien nach Berlin gebracht, enthält auf 25 Blatt in willkürlicher Zuſammenſtellung, wie ſie im Orient bis heute von Sammlern geübt wird, Miniaturmalereien, kalligraphiſche Blätter und abendländiſche Kupferſtiche. Jehangir wird als Beſitzer durch zahlreiche perſiſche Beiſchriften erwieſen, die teils ihn ſelbſt, teils die Großen ſeines Hofes nennen und die zugleich die Zuſammenſtellung des Albums auf die Zeit zwiſchen 1608 und 1618 feſtlegen laſſen. Einzelne Blätter ſind dem Album verloren gegangen und befinden ſich jetzt in Privatbeſitz.

Am auffallendſten mögen wohl die Kupferſtiche erſcheinen. Aber ihre Anweſenheit erklärt ſich leicht; wiſſen wir doch, daß Jehangir wie vor ihm ſein Vater Akbar eifrig europäiſche Kunſtwerke geſammelt hat, ohne dabei an den chriſtlichen Vorwürfen Anſtoß zu nehmen. Es war ja bis zu den Tagen des glaubensſtrengen Aurangzib am Mogulhof weitgehendſte Duldung gegen Hindu und Chriſten heimiſch. Wir dürfen annehmen, daß dieſe Blätter, meiſt der Antwerpener Manieriſtenſchule entſtammend, von den Jeſuiten nach Indien gebracht worden ſind. Bemerkenswert iſt, daß ſich dabei eine beſondere Vorliebe für die Nachſtiche Dürerſcher Blätter zeigt. Und es iſt ein immerhin ſeltſames Zuſammentreffen, daß ſich in denſelben Jahrzehnten der große bayeriſche Kurfürſt Max I. und der Nachfahre Timurs auf dem indiſchen Kaiſerthron als Dürerſammler betätigt haben. Für die Erkenntnis der Fernwirkung europäiſcher Kunſt iſt die Tatſache dieſer Sammeltätigkeit von Bedeutung.

Auch die Schriftproben ſollen uns hier nicht

*) Indiſche Buchmalereien aus dem Jehangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin. Von Ernſt Kühnel und Hermann Goetz. Berlin, Scarabaeus-Verlag 1924. gr. 4°, 62 S., 42 teilweiſe farbige Tafeln. Das prachtvolle Werk iſt der zweite Band einer Serienpublikation des Scarabaeus-Verlags „Die Buchkunſt des Oſtens", deren erſten, ebenſo reich ausgeſtatteten Band „Islamiſche Bucheinbände" von F. Sarre wir im nächſten Heft unſerer Zeitſchrift eingehend würdigen werden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus Kühnel-Goetz, Indische Buchmalereien. Scarabaeus-Verlag, Berlin

SZENE AM STADTTOR. DATIERT 1618.
AUS DEM JEHANGIR-ALBUM

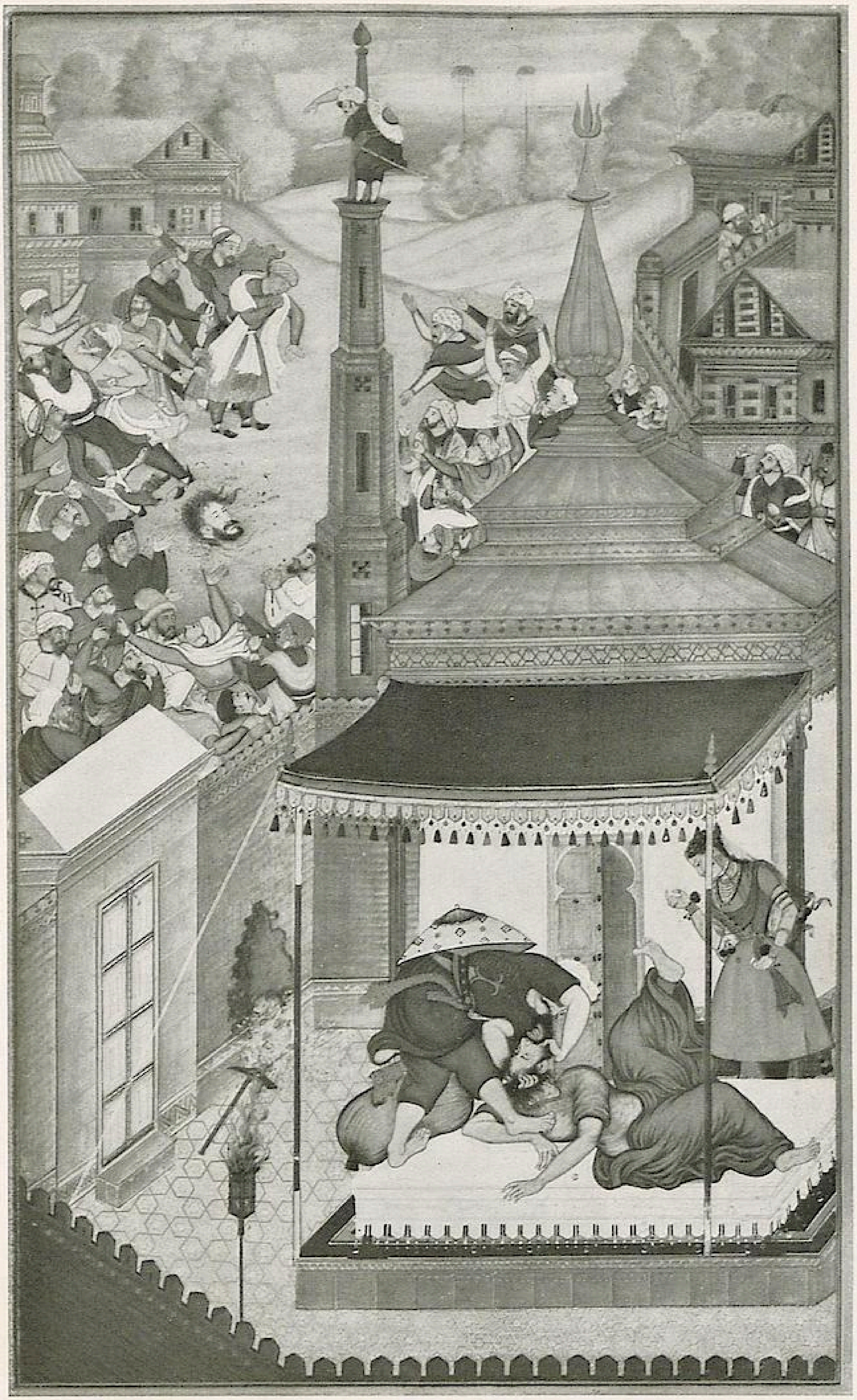
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SCHULSZENE SAMMLUNG PH. W. SCHULZ, BERLIN
Aus „Meisterwerke mohammedanischer Kunst“ (F. Bruckmann, München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MEDITIERENDE MYSTIKER VON HASCHIM, HOFMALER JEHANGIRS
Aus „Meisterwerke mohammedanischer Kunst“ (F. Bruckmann, München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MORDSZENE AUS DEM JEHANGIR-ALBUM

Aus Kühnel-Goetz, Indische Buchmalereien (Scarabaeus-Verlag, Berlin)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

aufhalten. Selbſt der in orientaliſchen Sprachen und Schriften bewanderte Europäer wird es kaum je zu der Feinheit des Nachempfindens bringen, die den gebildeten Orientalen die Züge berühmter Schreibkünſtler, zu denen auch Fürſten gehörten, ebenſo ſicher erkennen läßt, wie der europäiſche Kunſtkenner ein unſigniertes Bild ſeinem Meiſter zuweiſen kann. Als Kunſtleiſtung iſt im Orient die Schrift, vielleicht nicht ganz ohne Rückſicht auf ihre magiſchen Werte, ſeit Alters der Malerei mindeſtens gleichgeſtellt worden. So erklärt ſich die für uns zunächſt befremdliche Vereinigung von Schrift- und Bildblättern in *einem* Album.

Bleibt uns dieſe Welt fremd und fern, ſo kann ſich in die Reize der indiſchen Miniaturmalerei auch der Abendländer verlieren. Von der Perſiſchen Malerei ſtammend und in der Technik, Deckfarben auf feinem Papier, von ihr nicht verſchieden, hat die islamiſche Malerei in Indien ihren eigenen Weg und Stil gefunden. Größerer Reichtum in der Kompoſition, ſtärkere Berückſichtigung der Landſchaft, tiefere Farben, beim Porträt ſchärfſte Charakteriſtik unter Verzicht auf alles Beiwerk ſind, z. T. unter europäiſchem Einfluß, ihre Merkmale geworden.

JUNGER MANN AUS DEM JEHANGIR-ALBUM
Aus Kühnel-Goetz, Indische Buchmalereien

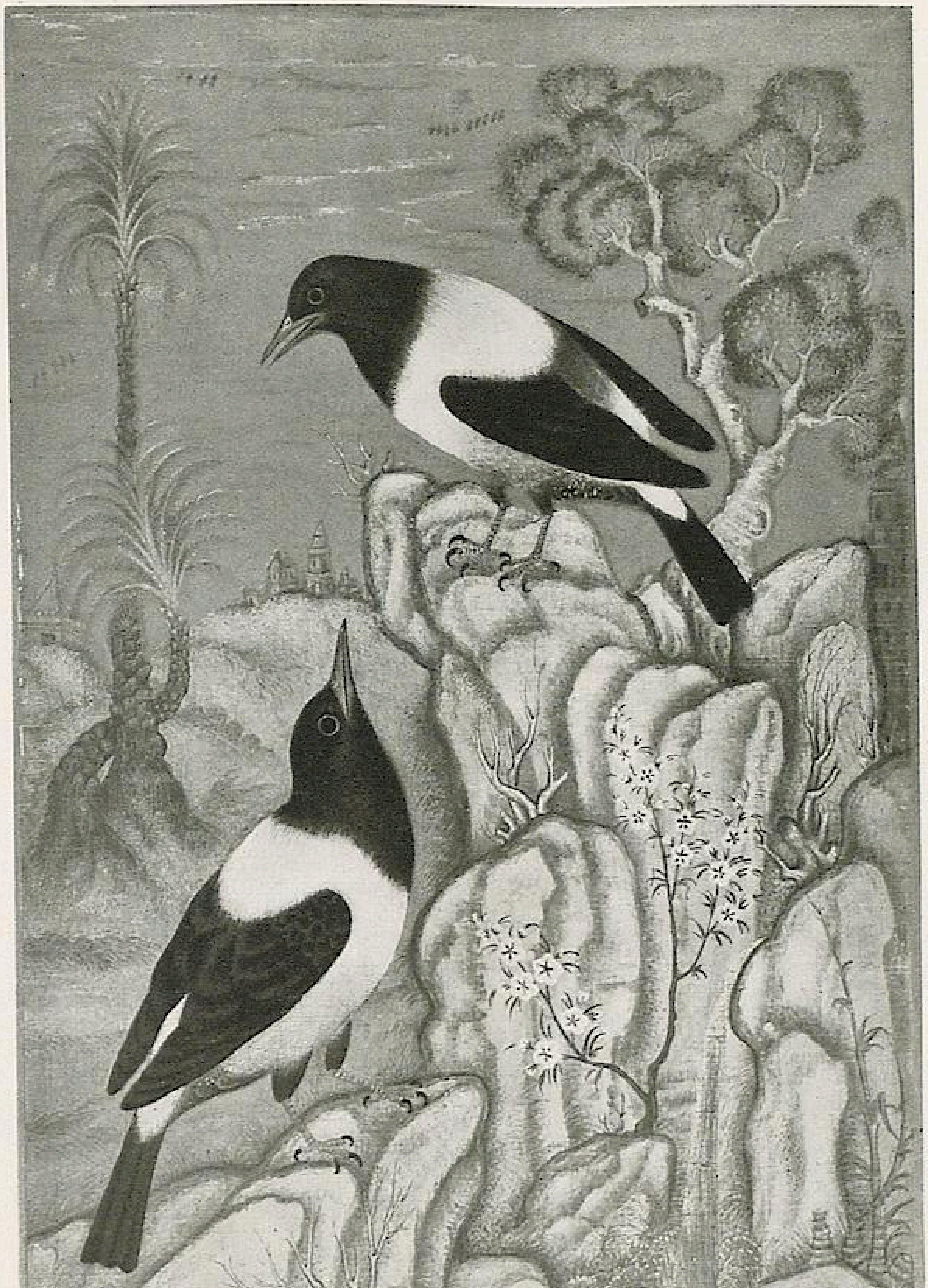
Sachlich laſſen ſich die Malereien des Jehangir-Albums in drei Gruppen teilen: große figürliche Kompoſitionen, Bildniſſe, Randverzierungen.

Wohl das ſchönſte der großen figurenreichen Blätter iſt das auf unſerer Abb. geg. S. 24 wiedergegebene Stadttor: vorn ein Garten, an deſſen künſtlichem Waſſerlauf ſpinnende Damen ſitzen; über die Brücke ins Tor, vor dem ein Bäckerladen ſteht, wird ein Eſel mit Brennholz getrieben, das man rechts hinten ſammeln ſieht; aus dem Tor kommt ein Maultierreiter. Das doppelte Tor führt nach orientaliſchem Befeſtigungsbrauch ums Eck, die Inſchrift des zweiten Tores trägt die Jahreszahl 1617. Auf dem Dach des Hauſes dahinter zwei leſende Gelehrte; im Hintergrund vor goldenem Himmel Felsgruppen und Bäume. Die Bauten zeigen perſiſchen Stil; die reiche, volle Farbengebung iſt indiſcher Herkunft.

Kaum weniger reich in Farbe und Kompoſition, aber der ruhigen Zuſtandsſchilderung des vorigen Bildes an Ausdruckskraft überlegen, iſt eine Mordſzene (Abb. S. 27). Das Blatt zeigt zwei zeitlich aufeinanderfolgende Szenen: im Vordergrund unter einem Zeltdach die Mordtat, der eine reichgekleidete Dame mit, man möchte ſagen, ſympathiſchem Intereſſe zuſieht; in der oberen Hälfte der Fortgang der Handlung: auf dem Dach ſtehen die Mörder, die das Haupt des Ermordeten auf den Platz vor dem Hauſe geworfen haben; eine Volksmenge zeigt Furcht, Schrecken, Empörung. Es iſt wohl ein hiſtoriſcher, aber nicht bekannter Vorgang dargeſtellt.

Die übrigen großen Figurenblätter des Albums zeigen Kaiſer Humayun mit ſeinen Damen und Dienern im Gebirge lagernd, ein anderes Shah Ismail mit Gefolge unter einem Baume raſtend

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ZWEI ELSTERN VON USTAD MANSUR. JEHANGIR-ALBUM
Aus Kühnel-Goetz, Indifche Buchmalereien (Scarabaeus-Verlag, Berlin)

SM
8 Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dann eine Seeſchlacht auf dunkelgrünem ſchäumendem Meer, ein ſeltener Vorwurf, endlich — ein in den großen klaren Maſſen des mächtigen Tieres und des ihn überragenden Baumes beſonders eindrucksvolles Blatt — die Abrichtung eines Elefanten. Es iſt auffallend, daß der Elefant ſonſt in dieſem Album nur noch in einem Randbildchen vorkommt: ſpielten doch Elefantenkämpfe am Hof Jehangirs als aufregendes Schauſpiel eine ſo große Rolle, daß ſie auf der gewaltigen figürlichen Flieſendekoration der Nordwand des Palaſtes von Lahore in immer neuen Abwandlungen als Hauptmotiv verwendet ſind.*) Auch ſind ſie ſonſt im Miniaturenſchatz des Zeitalters ein häufig wiederkehrender Gegenſtand (Abb. S. 32).

An Bildniſſen enthält das Album den Kaiſer ſelbſt und etwa 20 Perſönlichkeiten ſeines Hofes. Der Stil dieſer Porträts, der ſich bis heute in handwerklich beſcheidener Vererbung gefriſtet hat, iſt gekennzeichnet durch den völligen Verzicht auf jede Andeutung von Grund und Hintergrund bei peinlich genauer Durchführung von Geſichtszügen, Bart und Tracht und ſcharfer Profilſtellung. Hervorragend iſt Bl. 11 b: vor blaßgrünem Grund ſteht ein noch jugendlicher Mann in rotem golddurchwirktem Turban und gelbem Kleid, über das ein weißer durchſichtiger Rock fällt; dazu goldene Schärpe und blau-rote Schuhe. Die Beiſchrift nennt ihn „Sajjid Abd el Wahhab ibn Hakim Ali“. Es iſt ein kleiner Hofbeamter, der unbedeutende Sohn eines berühmten Vaters, Alis, des Leibarztes Kaiſer Akbars, den die Zeitgenoſſen als den Galenus ſeiner Epoche gerühmt hatten.

Fürſtlichen Ranges dagegen iſt der auf Abb. S. 30 dargeſtellte Bakhtar Khan Kalavant: aus dem Hauſe der Könige von Bidſchapur im Dekkan ſtammend kam er wiederholt als Geſandter an den Hof Jehangirs. Der dunkelfarbige, reichgekleidete Herr (gelber, rot- und golddurchwirkter Turban, himbeerrotes Kleid mit Goldſtickerei, weißer golddurchwirkter Überwurf, goldene Schärpe, grüne Hoſen, rote Pantoffel) lehnt ſich läſſig auf einen goldenen Stab. Die Beiſchrift nennt das Jahr 1023, d. i. 1614/15 n. Chr.

Sehr verſchieden von der ſchlichten Sachlichkeit dieſer Bildniſſe, mehr ins Sentimentale des Sittenbildes fallend, iſt der elegante junge Herr unſerer Abb. S. 28. Schon daß die Beiſchrift des Namens fehlt, macht es wahrſcheinlich, daß hier kein Porträt vorliegt. Auch die Belebung des Hintergrundes mit Wolken perſiſchchineſiſcher Art und blühenden Blumen iſt, wie wir geſehen haben, dem indiſchen Porträtſtil fremd. Es liegt hier wohl das Blatt eines perſiſchen Malers vor. Das reiche rote Kleid mit goldener Schärpe und grünen Hoſen, das zierliche Buch in der Rechten, der Narziſſenſtrauß in der Linken, mit all dem hat der namenloſe Künſtler den Typus des weichlichen Äſtheten trefflich gegeben.

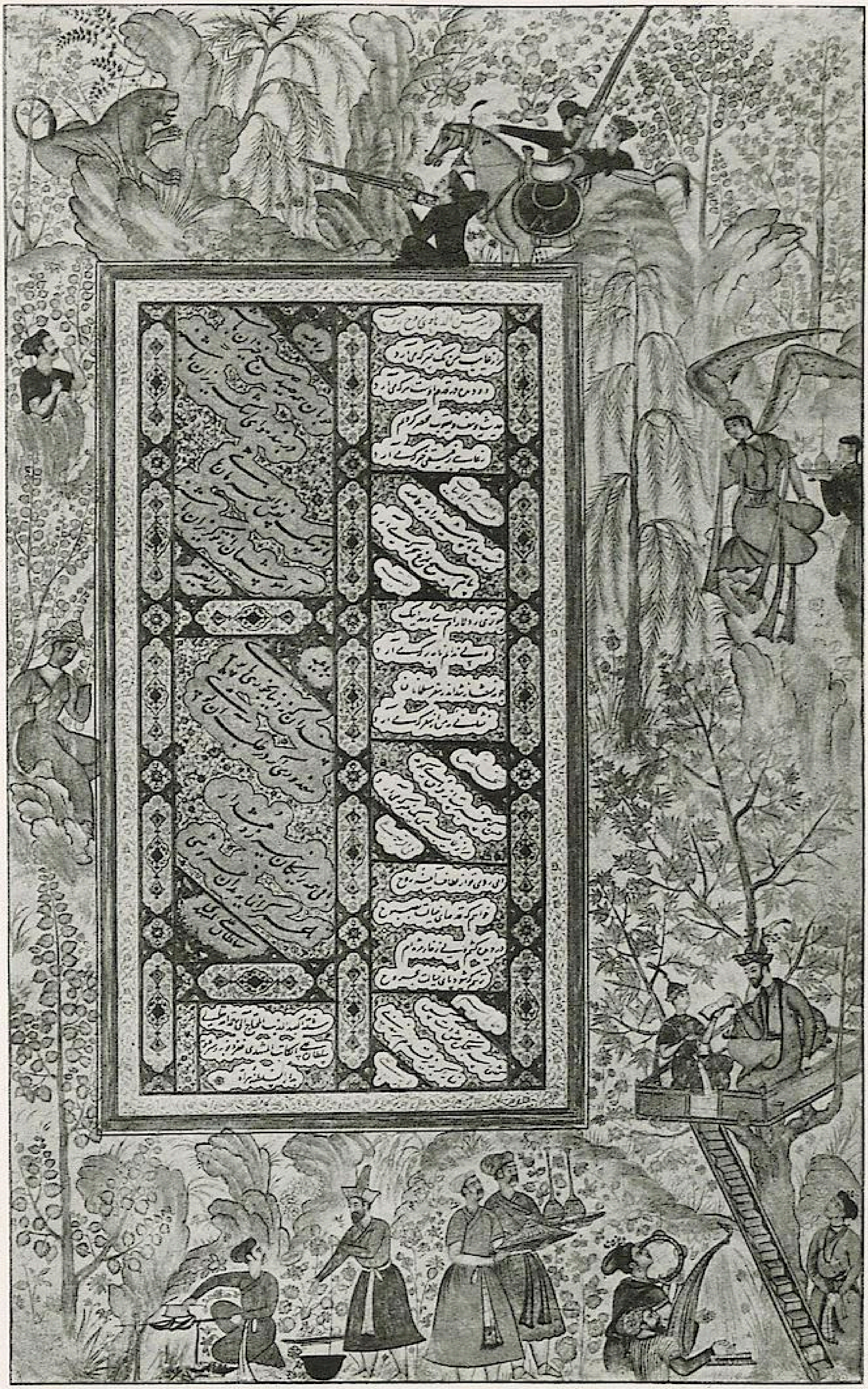
Eine Gruppe für ſich iſt das Vogelbild

*) Die lang erwartete Veröffentlichung dieſes bedeutendſten Flieſenwerkes in Indien iſt 1920 erfolgt: J. Ph. Vogel, Tile Mosaics of Lahore Fort (Archaeol. Survey of India, New Imp. Ser., vol. 41). Der Text enthält eine Fülle der wertvollſten Nachrichten zur Kunſt- und Kulturgeſchichte der Zeit Jehangirs.

PORTRÄT DES BAKHTAR KHAN KALAVANT — JEHANGIR-ALBUM

Aus Kühnel-Goetz, Indiſche Buchmalereien

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



SCHRIFTBLATT MIT RANDSCHMUCK — AUS DEM JEHANGIR-ALBUM

Aus Kühnel-Goetz, Indische Buchmalereien (Scarabaeus-Verlag, Berlin)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

(Abb. S. 29), zwei Elſtern in feinſter Wiedergabe der verſchwimmenden Farben des Gefieders vor goldenem Himmel, Palmen und Laubbäumen an einer rötlichen Felsgruppe mit blauer Quelle. Die Herausgeber weiſen wohl mit Recht das Blatt dem Vogelmaler Manſur zu.

Neben dieſen Bildern, die alle, wie unſere Tafelbilder, Selbſtzweck ſind, ſteht in unſerm Album eine andere Art von Malerei, die nur als Begleitung und Schmuck auftritt. Die Schriftblätter nämlich, von denen ſchon oben die Rede war, ſind durchweg von einem Randſchmuck (Abb. S. 31) aus goldenen Ranken und naturaliſtiſchen Pflanzen umgeben, in die in duftiger Guaſchemalerei (nicht in Deckfarben, die aus dem zarten Spiel der goldenen Linien viel zu derb heraustönen würden) figürliche Szenen eingeſetzt ſind. In Handſchriften aus Oſtperſien und Turkiſtan findet ſich dieſer Randſchmuck ſeit dem 15. Jahrhundert. In unſerm Album verflechten ſich in die Pflanzenwelt des Grundes landſchaftliche Motive und Tiergruppen. Es muß dabei bemerkt werden, daß die traumhaft feine Wirkung dieſer ſpieleriſchen Kunſt nur in der farbigen Wiedergabe voll zur Geltung kommt; die teils vergröbernden, teils verwiſchenden Schwarzweißdrucke werden dieſen zarten Reizen nicht gerecht.

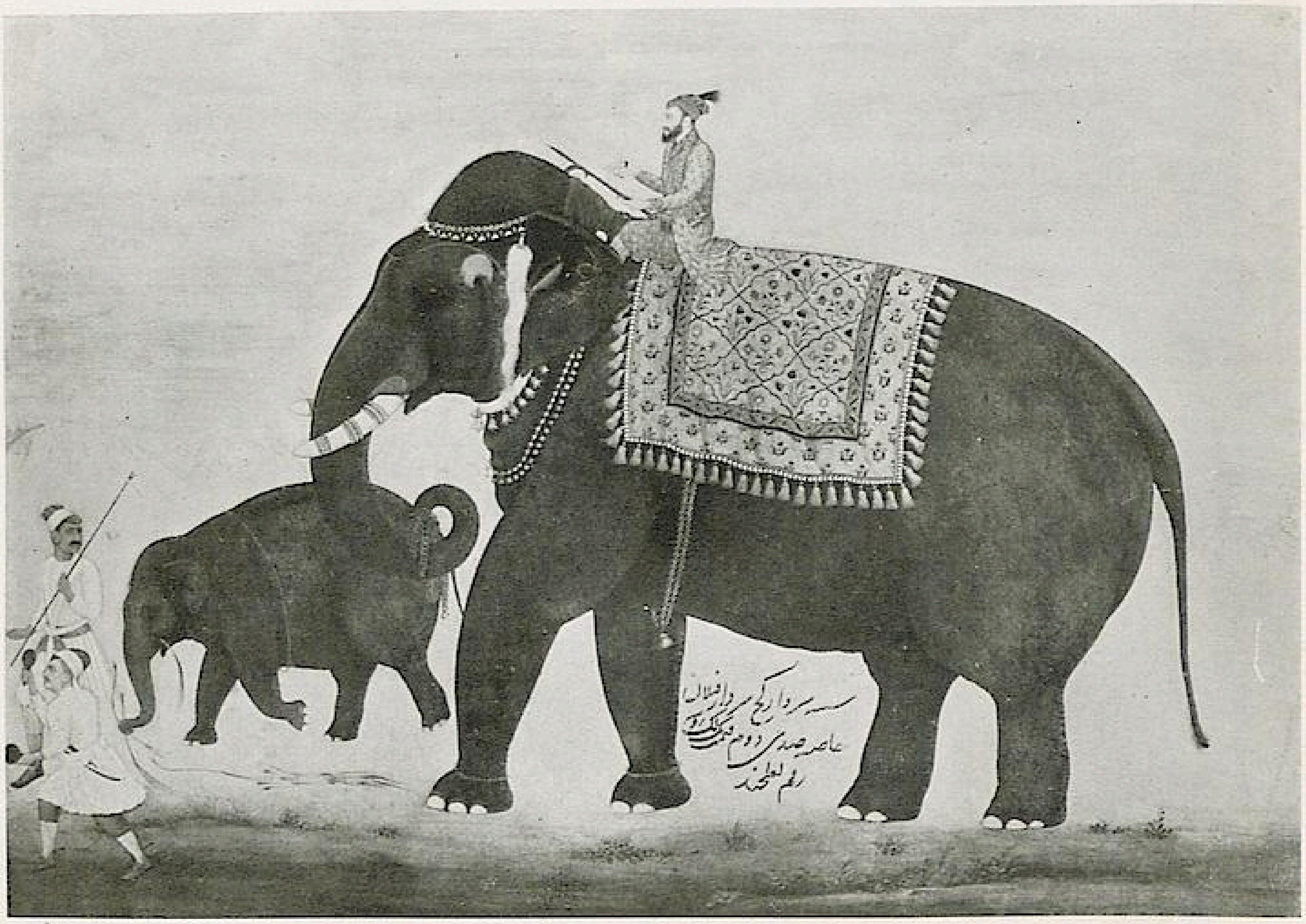
Aus der verwirrenden Fülle dieſer Bildchen, die Vögel und Pflanzen, Jagd- und Raubtiere, Jäger und Fechter, Handwerker und Zecher, Damen und Fürſten, nicht ſelten in Nachahmung europäiſcher Graphik und in dieſem Reichtum der Motive neben dem künſtleriſchen auch große kulturhiſtoriſche Werte bergen, ſeien hier nur ein paar der feinſten hervorgehoben:

Abb. S. 23 zeigt im Goldgrund Jagdtiere und leichtgetönte Fiſche, die von grotesken Blumentieren geſchnappt werden. Daraus leuchten fächerförmige Medaillons in Farben, im obern ein muſizierendes Paar, im untern eine Tafelſzene enthaltend.

Das Geſamtbild dieſer Schmuckart gibt Abb. S. 31; in der Mitte das Schriftblatt, perſiſche Verſe in Naſtalikſchrift. Der reiche Rahmen zeigt oben Jäger mit Feuergewehren auf der Löwenjagd; unten rechts Kaiſer Humayun, auf einer Baumkanzel, darunter zwei Muſikanten nebſt kochenden und ſpeiſenbringenden Dienern.

Unſere Bilder und dieſe kurze Beſchreibung mögen den Reichtum des Jehangiralbums zeigen, mit deſſen Herausgabe ſich der Verlag, mit deſſen gründlicher, hier nur angedeuteter Erläuterung ſich die Verfaſſer um die Erforſchung der indiſch-islamiſchen Malerei verdient gemacht haben.

E. Gratzl



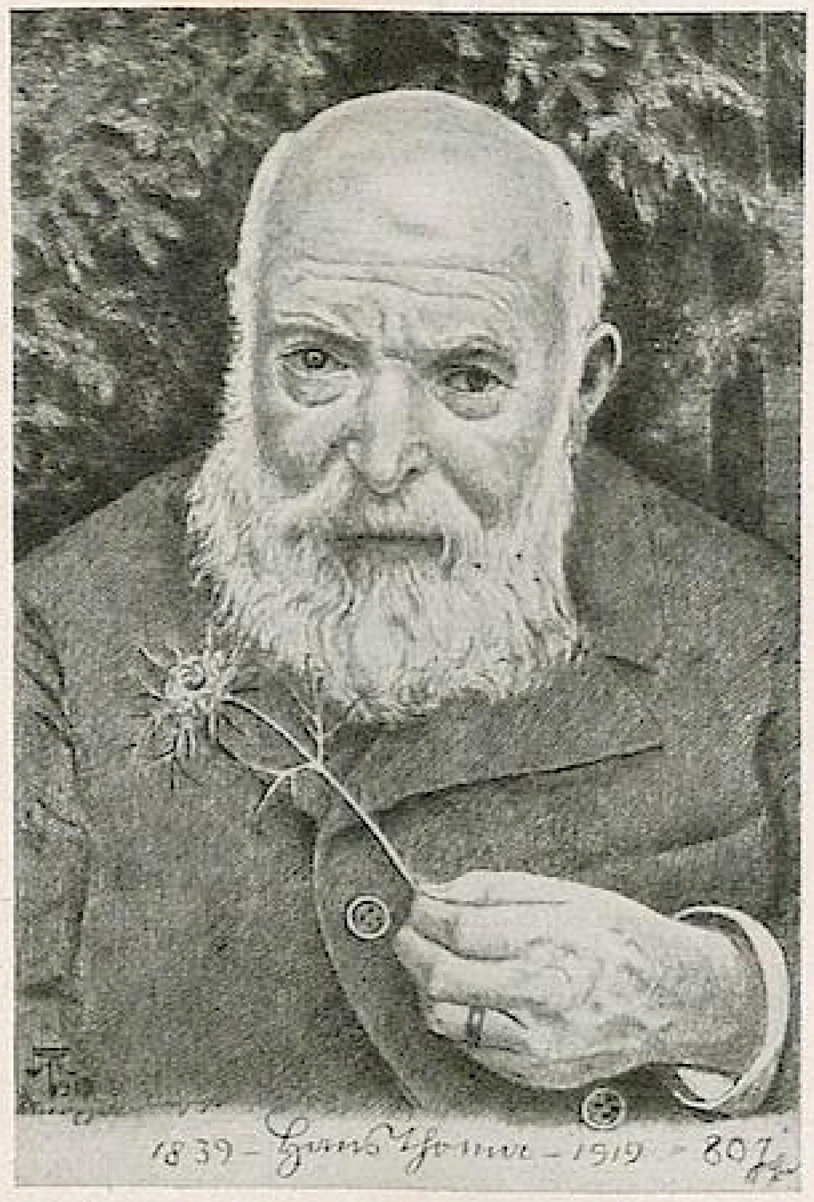
ELEFANTENREITER — VÖLKERKUNDE-MUSEUM, BERLIN

Aus „Meiſterwerke mohammedaniſcher Kunſt" (F. Bruckmann, München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALEXANDER KANOLDT STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA
Radierung

SELBSTBILDNIS
Verlag F. Bruckmann, München

IN HANS THOMAS SPUREN AUF DER STUFENLEITER SEINES ERFOLGES

Zum 85. Geburtstag des Meiſters, 2. Oktober 1924

Mit der ihm in Leben und Schaffen eigenen Gelaſſenheit, die alles Irdiſche nicht gar zu ſehr wichtig nimmt, frägt Hans Thoma am Schluſſe ſeines Lebensganges „Im Winter des Lebens“, „ob es wohl der Mühe wert geweſen iſt, dies hinzuſchreiben, oder vielmehr, ob es auch der Mühe wert ſein mag, das Geſchriebene zu leſen“. „Aber“ — fährt er fort — „dem sei jetzt, wie es wolle. Ich will nichts mehr ändern; was ich geſchrieben habe, habe ich geſchrieben. Ich kann ja auch nichts mehr ändern an dem, was und wie ich gelebt habe. Das alles muß ich nun ſo dahinnehmen mit allen Unzuträglichkeiten, Ungeſchicklichkeiten, Fehlern und Verzeichnungen, wie ſie wohl öfters beim Entſtehen von Menſchenwerken mit entſtehen. Es ſind Dinge, die man durch Ausradieren nicht mehr verbeſſern kann.“ Kein Künſtler ſeiner Zeit iſt mehr geſcholten und dann mehr geliebt, keiner iſt mehr mißachtet und dann mit Anerkennungen überſchüttet worden als Thoma. Keiner hat mehr aus dem Boden ſeiner Heimat geſogen, und keiner hat an ſeeliſchen, gemütlichen und künſtleriſchen Werten ſeinem Heimat- und Vaterland mehr geſchenkt als Thoma. Zum Schluſſe iſt zu erkennen, daß Thoma ſeit ſeinem Gang aus dem Kinderparadies des Heimattales, aus dem Modergeruch von Sorge, Not, Leid, Schmerz und Dunkelheit doch „mit der Gnade des Himmelslichtes“ ſein Leben im Schaffen „zu Form und Farbe, zu Blüte und Frucht geſtaltet“ hat.

Reſtloſes Eingehen auf ſeine Welt fand Thoma in ſeiner Jugend nur bei ſeiner Mutter. „Bald ſah ſie in den Strichen ein Pferd, eine Kuh, ein Schwein, einen Has, einen Hahn, der auf dem Gartenzaun krähte“, während der Nachbar Kritikus fand, „daß das, was ich gezeichnet habe, kein Pferd ſei, ſondern ein Eſel, weil es zu lange Ohren habe. Das hat mich tief gekränkt“ — fügt Thoma zu dieſen erſten Reibungen in den Anfängen der Kunſt hinzu. Aber auch der Vater, der allerdings ſchon früh ſtarb, hatte allezeit die Hoffnung, „daß aus ſeinem Johannesle einmal etwas Rechtes werde“. Dafür hatte er ja in Thomas fünftem Lebensjahr den „Hündlebub“ aus dem Kartenſpiel faſt originalgetreu abgezeichnet zum Namenstag erhalten.

Je mehr Thoma aus dem Heimat- und Familienparadies in die Welt trat, um ſo mehr häuften ſich die Zuſammenſtöße. So während der Lehrzeit bei dem Lithographen in Baſel. Da war er dem Geſellen geſundheitlich zu ſchwach, und der Arzt meinte, ein anderer Beruf ſei wohl beſſer für ihn. Dann bei dem Anſtreicher, der dem Lehrling nicht zutraute, daß er einmal „ſo ein

Maler werden könne, wie die, von denen die ſchönen Bilder im Baſler Muſeum gemalt ſeien". Auch war Thoma zum Pfarrerwerden zu alt und um Ratſchreiber zu werden, zu jung und zum Uhrenſchildmaler zu arm; er konnte das Lehrgeld oder die Bürgſchaft nicht aufbringen.

In der Karlsruher Kunſtſchulzeit genoß Thoma zunächſt nur das Vertrauen in ſeine Begabung bei Schirmer. Er ſagt darüber in ſeinem Tagebuch: „Meine Studien und beſonders einige Kompoſitionen, einige zu Hebels Gedichten, gefielen dem Direktor Schirmer ganz außergewöhnlich; er rief aus: ‚Thoma, Sie ſind ein Poet!' Er ſoll auch geäußert haben, als andere ſagten: ‚Das gibt einen zweiten ‚Richter'‘: ‚Das gibt noch einmal viel Bedeutenderes als Richter!'" — Auch die erſte Kritik fiel ſehr günſtig aus. Man nannte Thomas Bildchen „Im Tannwald" einen „heimeligen Anklang an Hebel, voll Seele". Aber Mitſchüler und ältere Maler haben aus anderen Bildern ungebeten Friſche und viel Selbſtändiges hinwegkorrigiert. Der Anfang zu der ſchweren Verkennung Thomas ſeitens der Kunſtprofeſſoren und Kunſtvereinsbeſucher war damit eingeleitet, was Ende der ſechziger Jahre dazu geführt hat, daß Thoma das Bilderausſtellen in Karlsruhe unmöglich gemacht wurde und der Akademiedirektor ihm das Unziemliche ſeines Verhaltens gegenüber dem Publikum vorhielt.

Aber auch in Düſſeldorf ſtieß Thoma auf entſchiedenen Widerſtand und heftige Ablehnung. Dem geringſchätzenden Urteil einiger Genremaler begegnete nur Otto Scholderer mit dem Hinweis, daß die Düſſeldorfer beſſer täten, ſich darauf vorzubereiten, wie Thoma zu malen, als umgekehrt.

In dieſen für den Künſtler grundkritiſchen Zeiten begann ſozuſagen der Weltruhm Thomas. Ein Engländer Thomas Tee aus Mancheſter kaufte die in Bernau gemalten Bilder und fügte ſpäter noch weitere Ankäufe in München dazu.

Die Münchner Jahre zeigten kaum eine Beſſerung in dem ſchwankenden Urteil über Thomas Schaffen. Nur der treue Freund Viktor Müller, der Schwager Scholderers, fand unbedingt Gefallen an Thomas Leiſtungen und träumte gerne vor ſeinen Bildern. Sonſt aber gehörte Thoma mit noch einigen anderen des kleinen Malerkreiſes, der ſich um Ad. Bayersdorfer gebildet hatte, zum „Verein für unverkäufliche Bilder". Im Kunſtverein begegneten Thomas Bilder vielfachen Zweifeln. Die öffentliche Kritik bedauerte, daß ſo talentvolle Künſtler, wie Hirth du Frênes, unter ſeinen Einfluß kamen. Die Kunſthändler brachten ſogar die ſchon gekauften Bilder als unverkäuflich wieder zurück, und die abfällige Tageskritik verdichtete ſich zu anonymen Schmähgedichten mit dem Schluß: „Streich Kiſten an und Schrein! Doch das Malen, das laß ſein!" Seine damaligen eigenen Werke, die ſpäter zu hohen Ehren gekommen ſind, fanden keinen Anklang. Dagegen wurde ihm von Bruckmann der Auftrag zuteil, zwei größere Werke des verſtorbenen Viktor Müller zu kopieren, was nicht ohne ergötzliche Zwiſchenfälle ablief. Daß Thoma dem gegen ihn gerichteten ganzen Lärm gegen ſeine Bilder ſtandhielt, verdankte er lediglich dem Selbſtvertrauen zu ſeiner Begabung und dem auch in der Armut ſtolzen Unabhängigkeitsgefühl, das bewußt um das Recht ſeines Ausdrucks kämpfte.

In dieſe Zeit der hartgefrorenen Wirklichkeit kam mit Dr. med. O. Eiſer aus Frankfurt ein warmer Tauwind. Damit trat eine entſcheidende Wendung in Thomas Leben und Schaffen ein. Nicht als ob Thoma von der Mitte der ſiebziger Jahre ab Anklang, Verſtändnis und Abnehmer ſeiner Werke in Frankfurt gefunden hätte; aber der kleine Freundeskreis um Eiſer gab durch ſeine Ankäufe Thoma die nötige Ruhe zum Schaffen. Der Freundeskreis der Eiſer, Küchler, Haag, Raſor, Müller, Scholderer u. a. war es, der mit den beiden engliſchen Freunden Minoprio und von Sobbe Thomas Schaffen mit Intereſſe folgte. Die beiden Letzteren haben auch mit ihrem Thomabeſitz in Liverpool eine größere Kollektivausſtellung veranlaßt und damit Anerkennung gefunden.

Als dann auf T. Stadlers Betreiben 1890 Thoma in München eine Kollektivausſtellung mit 30 und einigen Bildern veranſtaltete, brach der Bann. Mit Jubel hat namentlich O. J. Bierbaum, dem ſich nachher R. Dehmel und D. v. Liliencron u. a. Neutöner anſchloſſen, die neue Art in Thomas Schaffen begrüßt.

Dieſe Anmutungen befruchteten Thomas Schaffensluſt ſo ſehr, daß er nun begann, neben ſeinem Malwerk ein faſt ebenſo wertvolles graphiſches Werk auszugeſtalten. C. Gurlitt charakteriſiert in ſeiner „Deutſchen Kunſt des 19. Jahrhunderts" den Wandel ſehr glücklich mit den Worten: „Während die engliſche Kritik — in England hatte er längſt ſeinen Markt — ihn ſchon viel früher anerkannt hatte, fand plötzlich die deutſche Worte der Zuſtimmung für ihn. Nicht Thoma hatte ſich geändert, ſondern der Blick war für

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ihn und ſeine Art geöffnet." Nicht überſehen darf werden, daß H. Thode ſeit ſeiner Berufung an das Städelſche Kunſtinſtitut in Frankfurt a. Main und namentlich als Kunſthiſtoriker an der Heidelberger Univerſität mit der ganzen Fülle ſeines Temperaments und ſeiner Beredſamkeit für die Kunſt Thomas eingetreten iſt und durch Veranſtaltung zahlreicher Ausſtellungen von Werken Thomas und ſeiner Weggenoſſen einen ſehr verdienſtvollen Aufklärungsdienſt dieſer Kunſt in die Wege geleitet hat. Thoma wurde als Künſtler des deutſchen Volkes eingeführt.

Dieſe erweiterten Anſichten über das Weſen ſeiner Kunſt riefen den weitbekannt und geſchätzt gewordenen Meiſter an der Schwelle des Greiſenalters in ſeine alte Heimat und an die erſte Kunſtſtelle zurück, obſchon es in Frankfurt, wo Thoma ſich denn doch auch noch durchgeſetzt hatte, nicht an Bemühungen fehlte, den Künſtler zu halten, der der Stadt das Stigma der „Kunſtſtadt am Main" und damit einer Brücke zwiſchen Nord und Süd aufgeprägt hatte. Aber auch jetzt blieb Thoma ſich treu. Er ging in das Urſprungsland ſeiner Kämpfe und Siege zurück nach Baden, nach Karlsruhe, wo er erſt nach der Revolution ſich ganz auf ſich und ſein Schaffen zurückzog und der Welt aus der Fülle ſeiner Erfahrungen und ſeines Könnens und aus der Tiefe ſeines Wiſſens, Denkens und Geſtaltens noch zu ſeinem Bildnerwerk ein großartiges und gehaltvolles Schriftwerk ſchenkte. Wie ſein Bildnerwerk das nur Erfinderiſche und Könneriſche weit überragte und in das Kultur- und Weltanſchauliche, kosmiſch Verbindliche ausmündete, erwarb ſich auch die literariſche Äußerungsform volle Geltung. Man verſtand doch, daß hier nicht nur ein großer Künſtler, ſondern auch eine menſchlich große Perſönlichkeit von Goetheſchen Ausmaßen am Werk war. Die Welt begann aufzuhorchen. Sogar Berlin machte ſeinen Kanoſſagang in großartiger Weiſe. Die letzten Ausſtellungen in der Schweiz errangen einen glänzenden Sieg. Im Norden wie im Süden Europas werden internationale Ausſtellungen nicht ohne Thomas Beteiligung gemacht. Im franzöſiſchen Weſten greifen die Buchverleger nach Thomaſchen Werken, um das deutſche Weſen zu charakteriſieren.

Was einſt eine Verwegenheit ſchien, war jetzt eine Rechtfertigung geworden: ein Künſtler hat durch die Treue zu ſich, zu ſeiner Art und Seele die Anerkennung der Welt errungen; erzwungen im ſtillen Kampf um ſein angeborenes Recht zu ſich. Nichts ſcheint größer und ſchwerwiegender in Thomas Gang von Stufe zu Stufe zu ſeiner Weltwertung, als daß die ſtillſte und wortloſeſte der Künſte Thoma zu ſeinen Lebzeiten noch durch alle Widrigkeiten hindurch auf den Gipfel der Anerkennung getragen hat. In den Zeiten der äußern Erfolgloſigkeit hat Thoma ſich nie anders um die Geltung ſeiner Kunſt bemüht, als daß er aus dem Selbſtvertrauen zu ſich und ſeiner Art Werk um Werk aneinanderreihte. Keine anklagende, keine verzweifelte Gebärde wurde je von ihm laut. Im Frieden mit ſich und in der ſtillen Heiterkeit ſeines Schaffens hat er ſich über die Lebensnöte erhoben und der Welt in ſeinem Werk einen Teil der Harmonie geſchenkt, die in ihm ſelbſt iſt. Das hat ihm die Anerkennung und Liebe der Welt gebracht.

Jos. Aug. Beringer

HANS THOMA RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ HUF

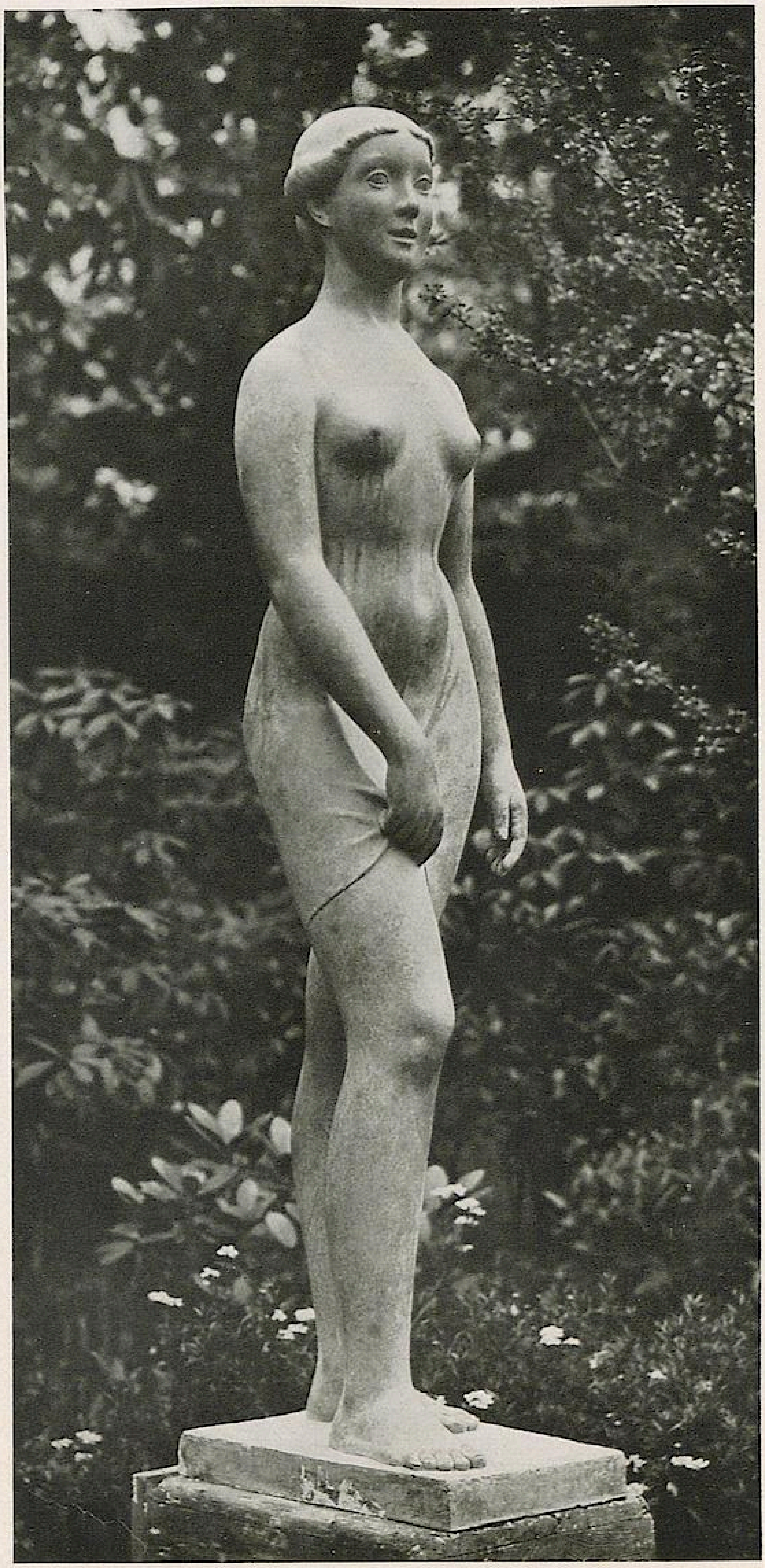
Die deutſche Plaſtik der Gegenwart iſt ein ſchöner Beweis für den entſchloſſenen Willen unſerer Bildhauer, aus der Sinnlichkeit wirklicher Anſchauung Monumente und Geſtalten zu bilden, die in Form und Gehalt dem Rhythmus des modernen Lebens entſprechen, das zugleich heute geſchieht und in ſeiner Gültigkeit den Anſpruch auf bleibende Bedeutung verwirklicht. Nach dem Bankerott ſentimentaler, tendenziöſer und intellektueller Kunſttheorien iſt ein kleiner, ungemein wichtiger Kreis von Bildhauern dabei, mit gutem Geſchmack, kluger Einſicht und ſinngemäßer Technik ausgezeichnete plaſtiſche Arbeit zu leiſten. In dieſen Kreis, als deſſen Mittelpunkt ich Erneſto de Fiori anſpreche, gehört der Schweizer Fritz Huf.

Fritz Huf iſt 1888 in Luzern geboren. Sein Vater war ein Schuhmacher und beſtimmte den Sohn zum Goldſchmiedehandwerk. Huf notiert die Abſtammung aus dem Handwerkerhauſe und die Lehrzeit als Goldſchmied ſehr gern. Beides iſt tatſächlich wichtig für ſeine Kunſt. Er iſt ein „Handwerker" und immer all den Theoretikern fern geweſen, die von einer Idee aus, in der Richtung eines Programms oder im Gefolge einer literariſch orientierten Clique zum Kunſtwerk kommen wollen. In guter Nachbarſchaft mit Fiori und ſeinem Schweizer Landsmann Hermann Haller fand er ſehr bald ſeinen eigenen Stil. Paris, Rom, längere Reiſen nach Südfrankreich und Spanien, Kenntnis vieler Kulturen und die Beziehung zu wichtigen Menſchen vervollſtändigten den Reichtum dieſes aufmerkſam ſchauenden und eifrig ſchaffenden Künſtlers. Schon jetzt liegt ein recht ausführliches Werk vor, das ein ſicheres Geſchick, friſches Temperament und jene ſympathiſche Naivität zeigt, die den einſichtigen Künſtler von dem voreingenommenen Theoretiker unterſcheidet.

Die erſten Plaſtiken ſind Stilproben. Unter dem Eindruck Rodins experimentiert er dem Objekt gegenüber. Ein Porträt Rilkes, das hier zu erwähnen iſt, outriert den Stil nach dem Weſen Rilkes, wie er es ſieht: ſchräge Bögen, engſte Schnürung der Linien und darüber die Schatten eines verhaltenen dunklen Tones ... ſo ſpürt er der Struktur und dem Melos rilkeſcher Poeſie nach. Das Porträt, das uns nach ſpäteren Werken Hufs als ein Stück lieber Literatur anmutet, verrät gleichwohl Hufs intenſive Empfindungsfähigkeit. Er weiß, worauf es ankommt: daß jede Sache ihren eigenen Klang hat, der ſie wie eine Atmoſphäre im Kunſtwerk umgibt. Mehr und mehr gewinnt er ein unmittelbares Verhältnis zu den Dingen und gibt ihnen eine gefällige, charakteriſtiſche Form.

Die „Form" eines Kunſtwerks iſt nichts Oberflächliches, ſondern die gültige Geſtalt ſeines eigentlichen Daſeins. Form iſt nicht identiſch mit den Gebärden eines tätigen Temperamentes, mit den Wallungen rühriger Sentimentalität, mit der Lehre einer moraliſch eingeſtellten Idee. Form entſteht aus dem Weſen der Dinge, aus der Weiſe, in der wir ſie bilden, nachdem wir ihr eigentümliches Leben und ihre Beſtimmung erkannten. In der Kultur des Künſtlers erfährt ſie ihre beſondere Prägung, in ſeinem Stil ihre Anwendung und Geltung. Hufs Arbeiten haben beides: ſie ſind in ſich wirkliche Einheiten und Repräſentanten eines ſehr lebendigen Formwillens. In Porträts wie denen von Rathenau und Liebermann, zu denen ich einen ſelten gezeigten guten Kopf von Gottfried Keller zähle, kommen die charakteriſtiſchen Züge der Modelle der Bildnerarbeit entgegen. Liebermanns Kopf iſt an ſich ſchon eine fertige Plaſtik. Huf verſtärkte den Eindruck dieſer tiefen Züge, dieſer Verwitterungen, dieſer unzähligen Spuren eines überall beteiligten Betrachters. Schön iſt die Senkung der Stirn über die Augen. Ungemein plaſtiſch die Mundpartie: man hört ihn ſprechen und lächelt im Gedenken an eine entzückende Bosheit. Kellers Kopf iſt konzentrierter, freier, ein wenig läſſiger in der Technik, dafür leichter in der Wirkung ſeiner Form. Die Bronze Walther Rathenaus vermittelt einen ſtarken Eindruck dieſer ungewöhnlichen Perſönlichkeit. Sie iſt die Huldigung des Schweizers für einen unſerer aufrechteſten Männer. Im engſten Freundes-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



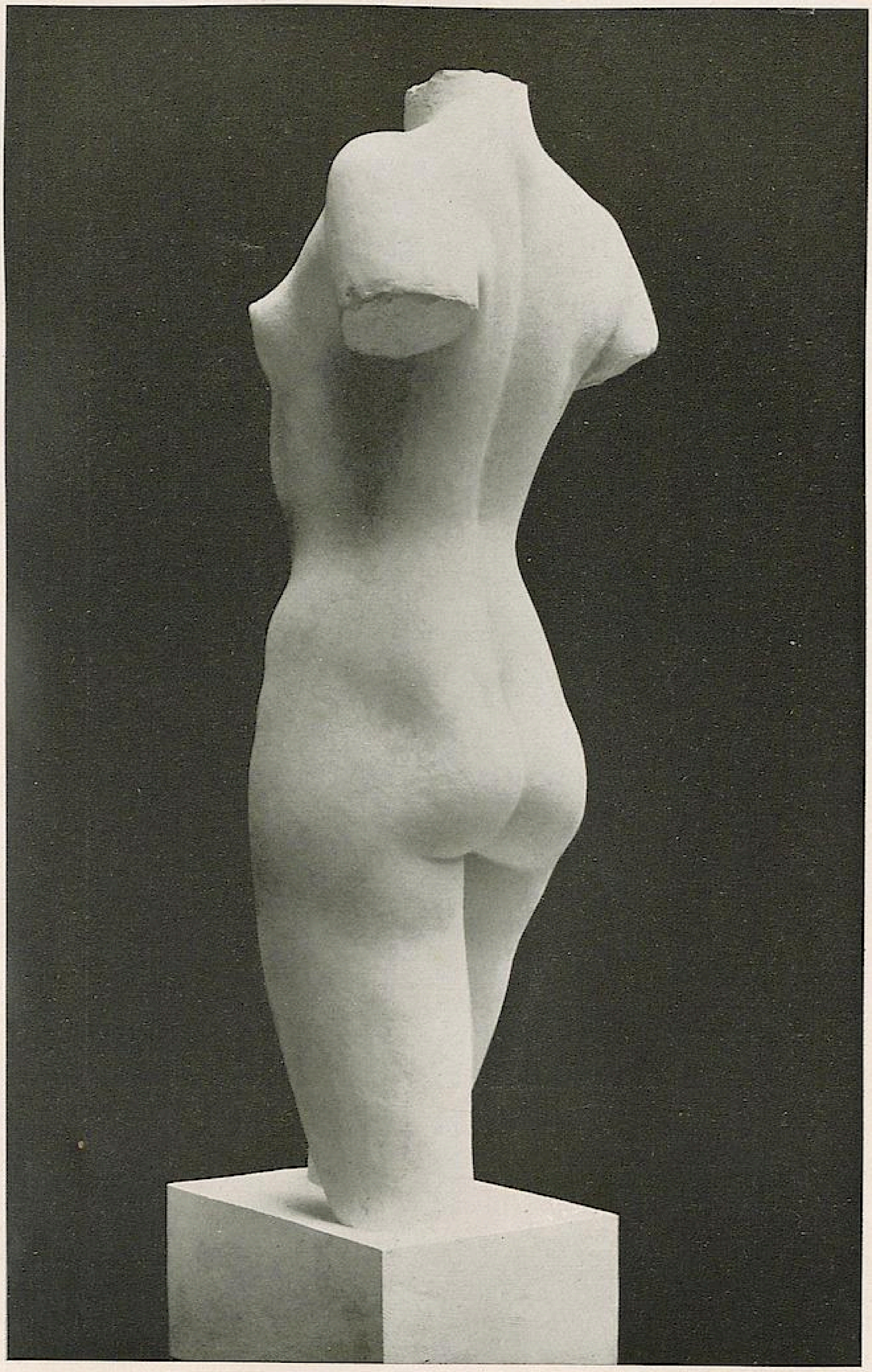
FRITZ HUF BADENDE FRAU (Bronze)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ HUF MÄDCHENBÜSTE (Terrakotta)

kreis würde ich Bedenken äußern vor diesem Porträt. Aber lernt es erst lieben, bevor wir das Nächste und Bessere wünschen.
Es ist unmöglich, die große Fülle der Gestalten und Porträts, Kleinplastiken und Masken aufzuzählen, an denen Hufs Werk so ausführlich und reich ist. Sie alle umgibt die sorgsame Liebe eines Menschen, der Kostbarkeiten aufzuspüren und zu bilden weiß. Es ist keineswegs gleichgültig, daß seine Figuren alle die Zeichen eines Mannes tragen, der Schein und Sein zu unterscheiden weiß, der seine Grenzen kennt und in seinem Raume sich schön und wichtig vollendet. In seinem Wesen und Werk ist nichts Abstraktes. In prachtvoller Munterkeit geht er an seine Sache heran, gibt ihr Form und Fleisch und Blut, die Konturen ihrer Bewegung, Atem und Herzschlag einer warmen Zutraulichkeit und immer einen besonderen Duft von Sauberkeit und Seltenheit. Er hat ein gutes Auge für rechtes Maß, eine geschickte Hand für Ordnung und Wirkung und in den

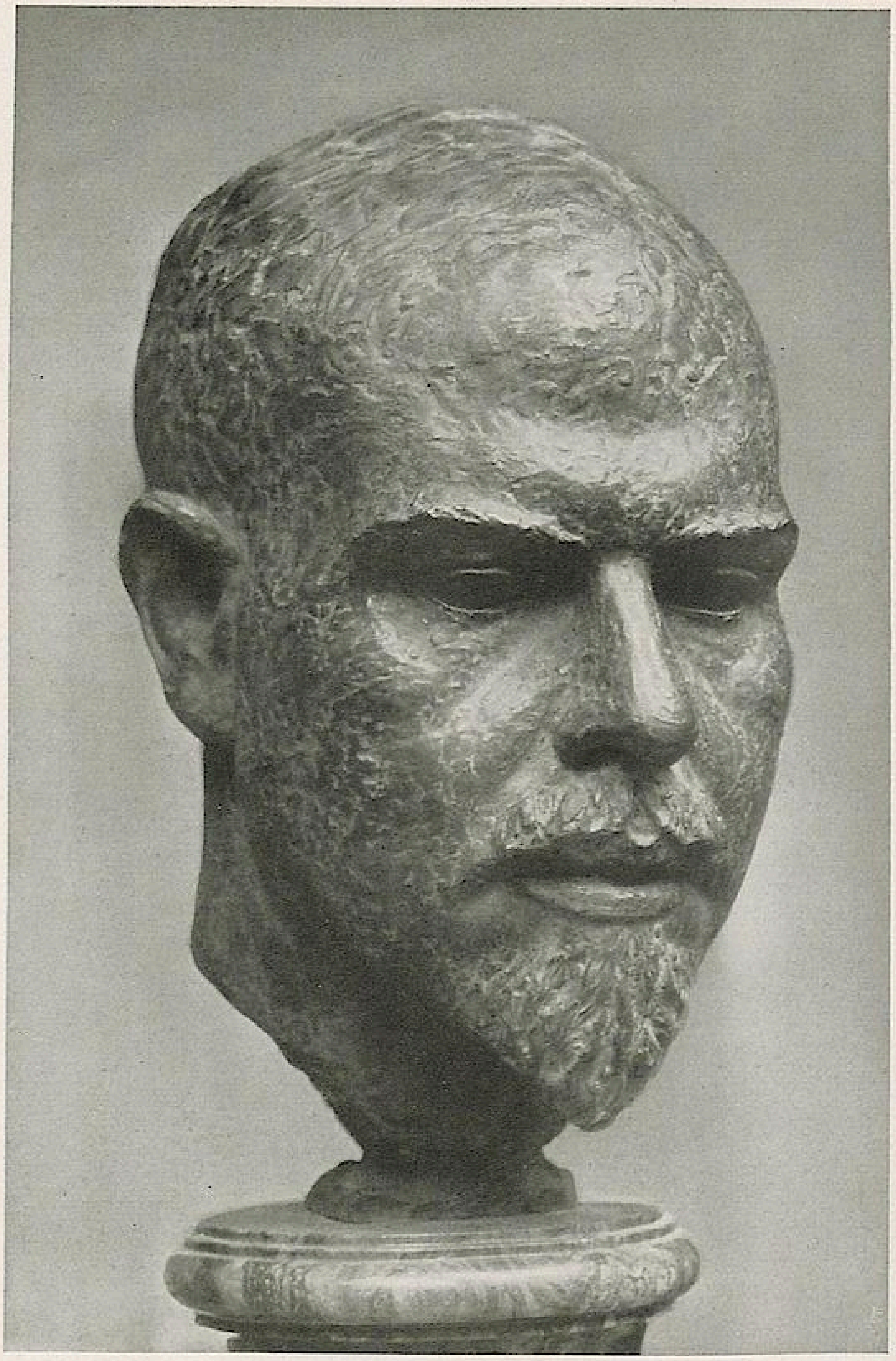
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ HUF

WEIBLICHER TORSO (Gips)

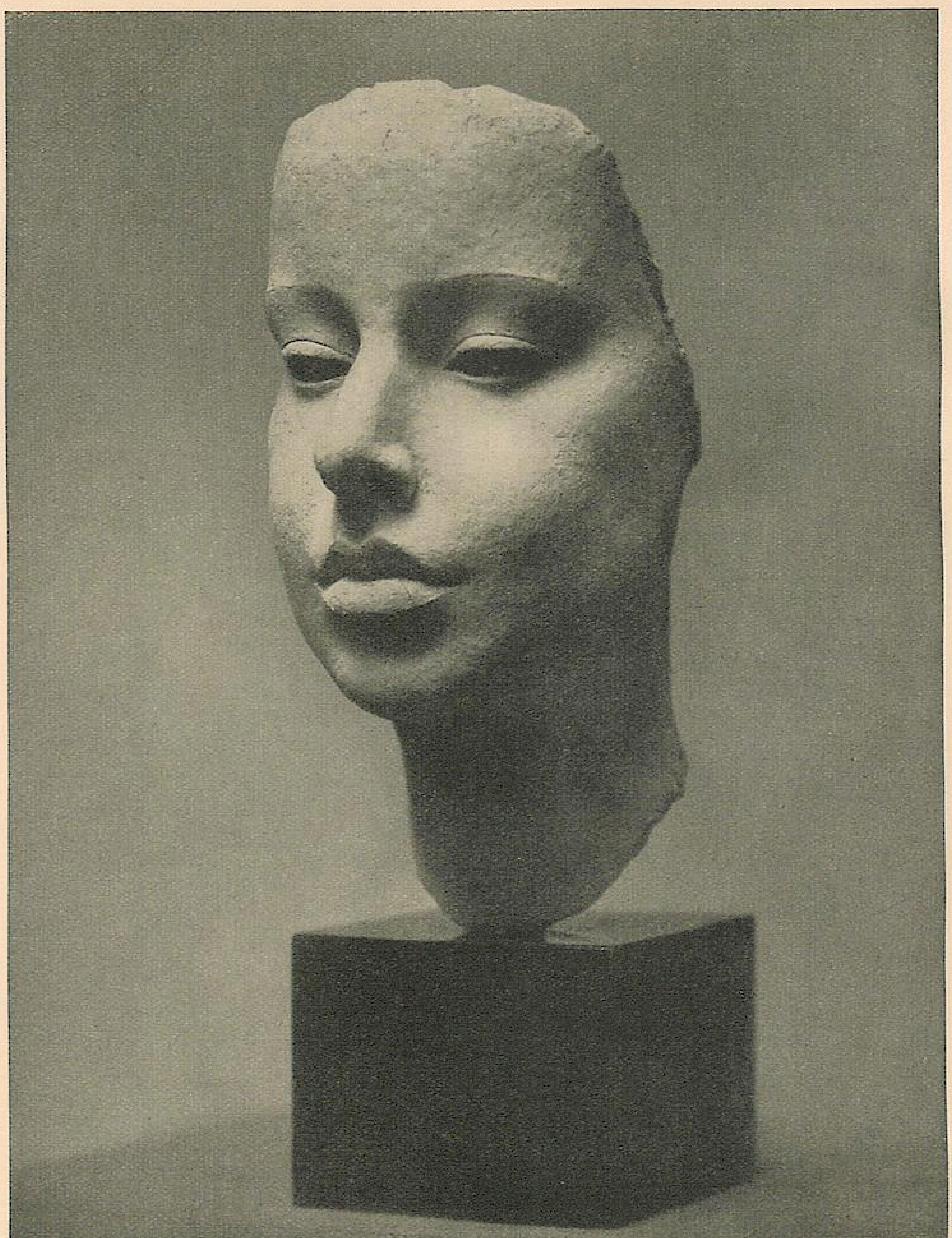
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ HUF WALTER RATHENAU (Bronze)

Fingern ein feines Taftvermögen für Haut und Fläche und den Pulsfchlag der Poren. Er liebt Fleifch und Saft und pulfierende Sinnlichkeit, die Wucht der Maffe und die ftraffe Rundheit voller Muskeln, — und ebenfo den feinen Gliederbau zarter Figürchen, den dünnen Hauchreiz ganz blaffer Masken, die wie der Duft ganz ferner fremder Blumen find. Er bildet die robufte Körperlichkeit erfter Generationen wie die fchöne Müdigkeit alter Raffen —: fein Schauen ift nicht eingeengt. Er ift in keinem Stil feftgefahren, noch fehr in der wundervollen Jugend, immer ganz von vorne zu beginnen, und wiederum erkennt man feine Plaftiken unter denen feiner Freunde Haller, de Fiori und Edzard fofort: an den weichen, runden Füllungen ihrer Linien, an dem warmen Fleifch feiner Flächen, an dem Temperament, das oft fo ftark ift, daß es Stil und Kultur durchbricht, um dann für fich dazufein: herrifch und ein bißchen fanguinifch und manchmal ein wenig befchämt: wie es fich verrannte.
Fritz Huf hat für lange Zeit fein Atelier in Grunewald verlaffen und ift wieder unterwegs

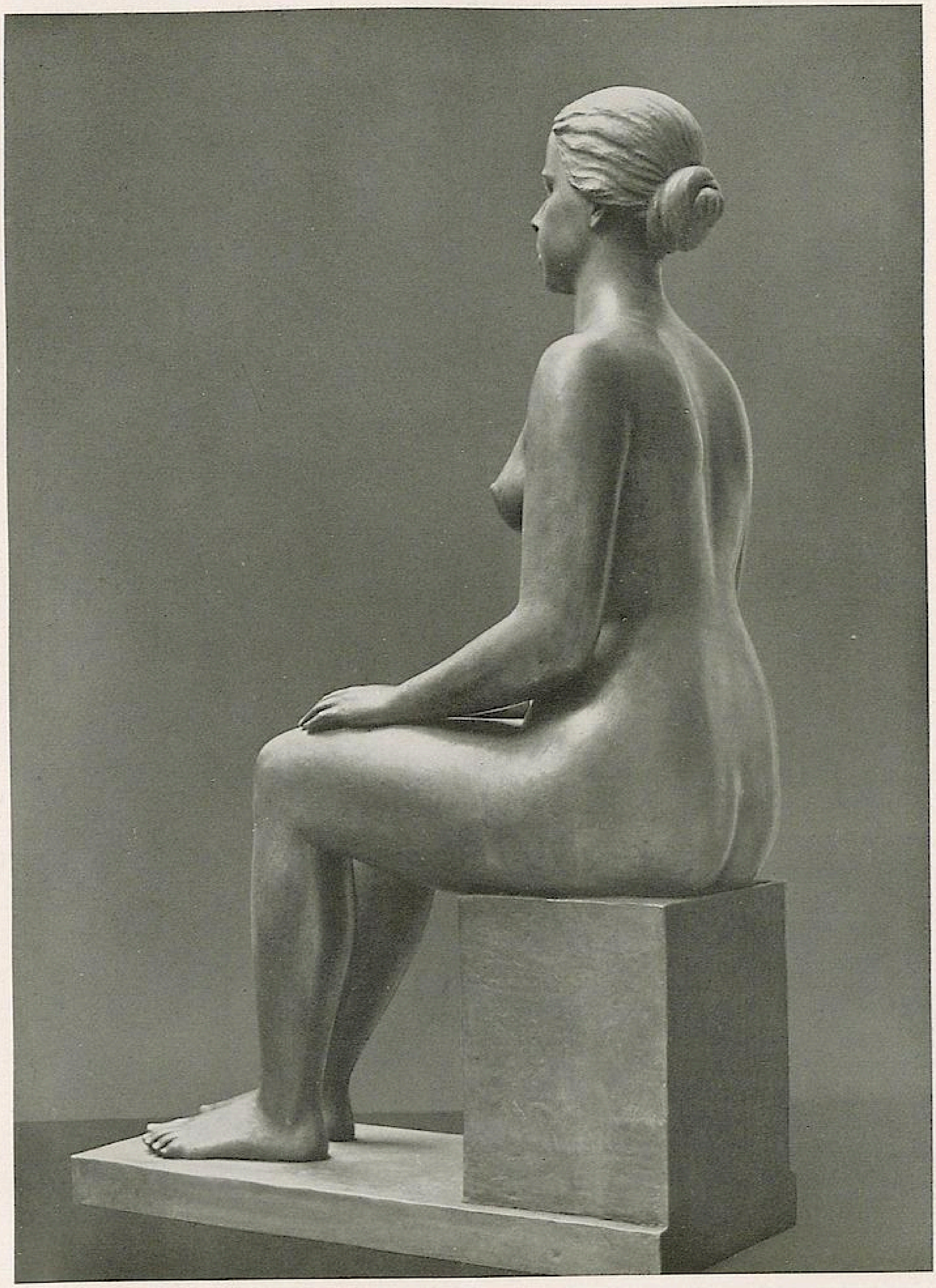
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Museum in Danzig

FRITZ HUF ◘ PORTRÄTMASKE
(TERRAKOTTA)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

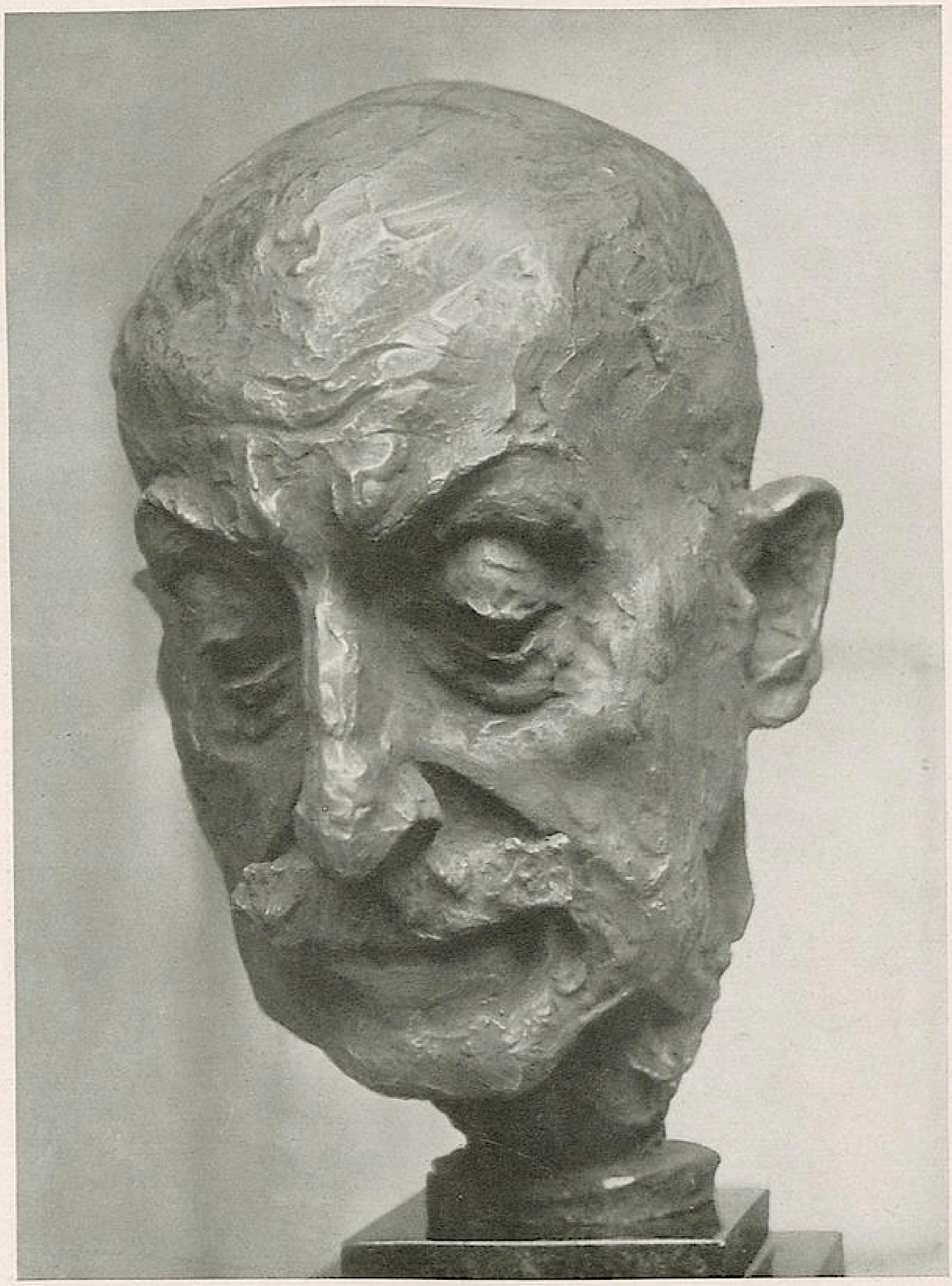


FRITZ HUF RUHENDE FRAU (Bronze)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ HUF JAPANERIN (Terrakotta)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

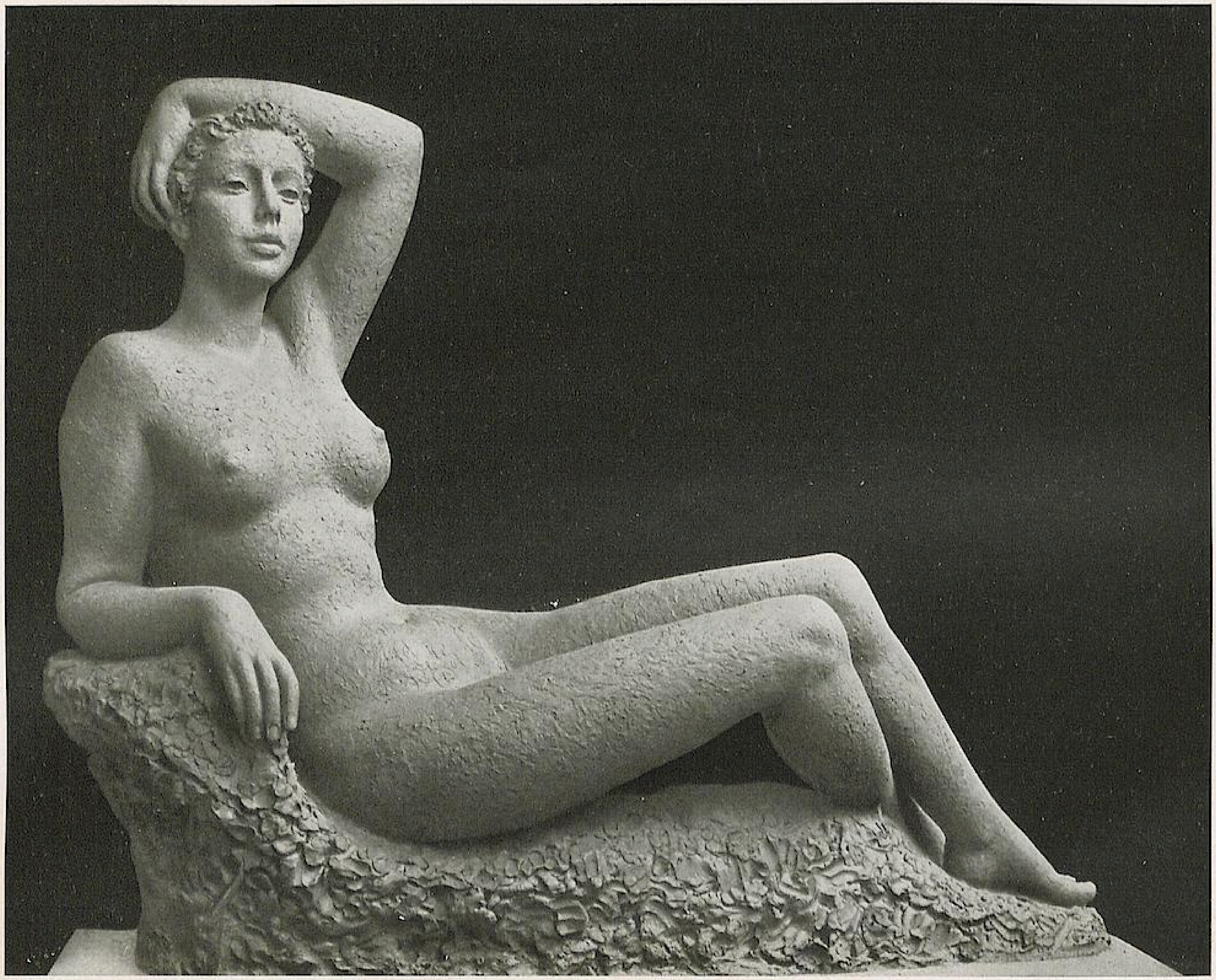


FRITZ HUF MAX LIEBERMANN (Bronze)

in Paris und Südfrankreich. Seine Reifen find immer reich geworden an neuen Erfahrungen. Er kann ohne Deutfchland nicht leben, und er kann den Reiz Frankreichs nicht entbehren. Vielleicht kommt er wieder mit fo neuen Dingen, daß fie das Alte verneinen. Jung genug ift er dazu und immer zugänglich, wo eine klare gute Leiftung ihn anfpricht und zu neuem Beginnen verpflichtet. Inzwifchen verftauben feine Dinge nicht, fondern reifen unter einer fchönen Patina, die etwas von der tiefen täglichen Geduld annimmt, in der ein guter Künftler feine Kunft vollendet.

Robert Heinz Heygrodt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ HUF — RUHENDE FRAU (Bronze)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE XIV. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN VENEDIG

Es iſt keine leichte Sache, eine internationale Kunſtausſtellung unter Dach zu bringen; beſonders nicht in einem ſo nationaliſtiſch geſinnten Land wie Italien. Ein Jahr vor der Eröffnung beginnen ſchon die unerfreulichen Platz- und Satzungskämpfe und in den Tageszeitungen rückt jedermann mit „wohlgemeinten Ratſchlägen“ an die unglücklichen Leiter der Ausſtellung heran, die ſchließlich froh ſein können, wenn trotz allem das ſchwierige Werk gelungen.

Die Auswahl deutſcher Künſtler wurde bekanntlich Franz von Stuck übertragen. Es iſt klar, daß wir diesmal hauptſächlich Münchner Kunſt ſehen; ein Überblick über ganz Deutſchland iſt nicht erreicht worden, dürfte überhaupt ſchwer zu bringen ſein. Immerhin, der deutſche Pavillon wird mit Vorliebe beſucht und es iſt wirklich kein Anlaß da, uns an letzter Stelle zu nennen.

Die Münchner Neue Pinakothek hat leihweiſe zehn Bilder überlaſſen, darunter die „Somalifrau“ von Albert Weisgerber und den hellen „Sommermorgen“ Fritz von Uhdes; ferner die farbſchillernde „Ziege“ von Ludwig von Herterich, die herbſtumwobene „Landſchaft aus dem Iſartal“ von Richard Pietzſch. Von dieſen Leihgaben müſſen noch R. Winternitz, Fritz Erler, Karl Schrader-Velgen, Fritz Baer und Landenberger genannt werden. Des weiteren ſtellt in der Hauptſache die alte Seceſſion aus. Wir ſehen Hengeler, die in Farbe und Kompoſition edle „Pietà“ von Th. Baierl, die flüchtig huſchende Art Franz Naagers, Fritz Scherer mit dem phantaſtiſch, ſtark aufgebauten Werke „Breiſach“. Im Porträt wirkt am lebendigſten Leo Samberger, dann Hommel und ſchließlich Peter Kálmán mit einem Bildnis ſeiner Frau. Stuck ſelbſt zeigt das „Urteil des Paris“, ein formvollendetes Bild. Heinrich von Zügel bringt zwei prächtige Tierbilder. Die „Frauen am Meer“ von Lothar Bechstein wirken ausgezeichnet; ebenſo Paul Paede „Frauenakt“, Julius Hüther „Der Morgen“, Unolds „Pflanzen“ und Schwalbachs „Abend“. Hervorzuheben ſind noch die Landſchafter: Heider, Sieck (Tivoli), Bolgiano, Beda, Felix Bürgers, Hermann Urban „Bayeriſche Sonne“, die der König von Italien für die Venezianer Galerie gekauft.

Die Neue Seceſſion iſt zwar würdig, doch ungenügend vertreten durch Karl Caſpar, Maria Caſpar-Filſer; die unheimliche Gewitterſtimmung von Adolf Schinnerer; dann Püttner und Feldbauer. — Kraftvoll präſentiert ſich die Bildhauerkunſt in: Fritz Claus, Daſio, Mayer-Faſſold, Jean Paul Steinel und Willi Zügel.

Die Ungarn haben über dreihundert Werke, ungefähr viermal ſo viel als die Deutſchen; dennoch bleibt die Zahl der Ausſteller geringer, weil faſt jeder Maler eine Sonderkollektion brachte. Darunter ragen die Paſtelle Rippl-Ronais hervor, meiſt Frauenakte und Bildniſſe, kräftig und ſinnlich aufgefaßt. Julius Rudnay zeigt einen lebensvollen Bubenkopf „dem Geſang der Vögel lauſchend“. Tragiſch einſam wirkt die „Stadt unterm Schnee“ von Adolf Fényes. Mit ſtarken Bildern, Aquarellen, Zeichnungen und Radierungen ſind erſchienen: Stefan Szönyi, Csók, Vaszary, Aba Novák, Patko uſw. Die Skulptur iſt auch gut vertreten. Der Beſuch dieſer Abteilung iſt durchaus anregend.

Faſt gar nicht vorhanden iſt Öſterreich, wenn man Egger-Lienz ausnimmt, der jetzt von den Italienern beanſprucht wird und durch eine wuchtige Auferſtehung ſich bemerkbar macht. Ein paar Öſterreicher ſind in den verſchiedenen Sälen verſtreut, ſo Friedrich Karl Kollet, Hammer, R. Schrötter. Dasſelbe Schickſal teilen die Schweden, Polen und Tſchechen. Auch die Schweizer bleiben offiziell unvertreten.

Dagegen iſt Rumänien faſt vollzählig erſchienen, aber eine nähere Beſprechung muß wegen Raummangels unterbleiben. Der Leſer verliert dabei nichts; denn die Rumänen haben noch keine eigentliche Nationalkunſt und es wird faſt durchweg Wien-München-Paris aus zweiter Hand geboten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Spanien und Holland: hier ſpiegelt ſich der Volkscharakter viel tiefer in der bildenden Kunſt als bei anderen Nationen. Wer kennt nicht die grünen Weidebilder, die ſatte Behäbigkeit der Holländer, die ſchmucken Häuſer und Interieurs, wo die Leidenſchaften in feſten Truhen bis zu den Kirmestagen wohlverſchloſſen bleiben. Sie haben ſeltſamerweiſe nur Graphik ausgeſtellt — Holzſchnitte und Radierungen. Demnach tritt ihre Eigenart hervor in: Schelfhout, Wiegman, Wichers uſw. Von den Spaniern nennen wir J. Sorolla y Bastida (†) „Frauenkopf"; Joſé Gutierrez Solana „Stierkampf"; Madrazo Mariano Fortuny, der ſich ſchon in allen Techniken verſucht, zeigt ein dekoratives Paſtell; mit zwei Bildern iſt Zubiaurre vertreten. Der berühmte Gitarrenvirtuoſe Andrés Segovia iſt ſprechend ähnlich von Lopez Mezquita gemalt worden. Ganz aus dem ſpaniſchen Milieu fällt Chicharro mit ſeiner „Verſuchung des Buddha", die voller Sinnlichkeit, doch theatraliſch erſcheint. Bildhauer Huerta de Moiſes ſchuf die Marmorbüſte Alfons XIII.; Mariano Benlliure ſtellt den bärtigen Altmeiſter Sorolla in Halbfigur dar.

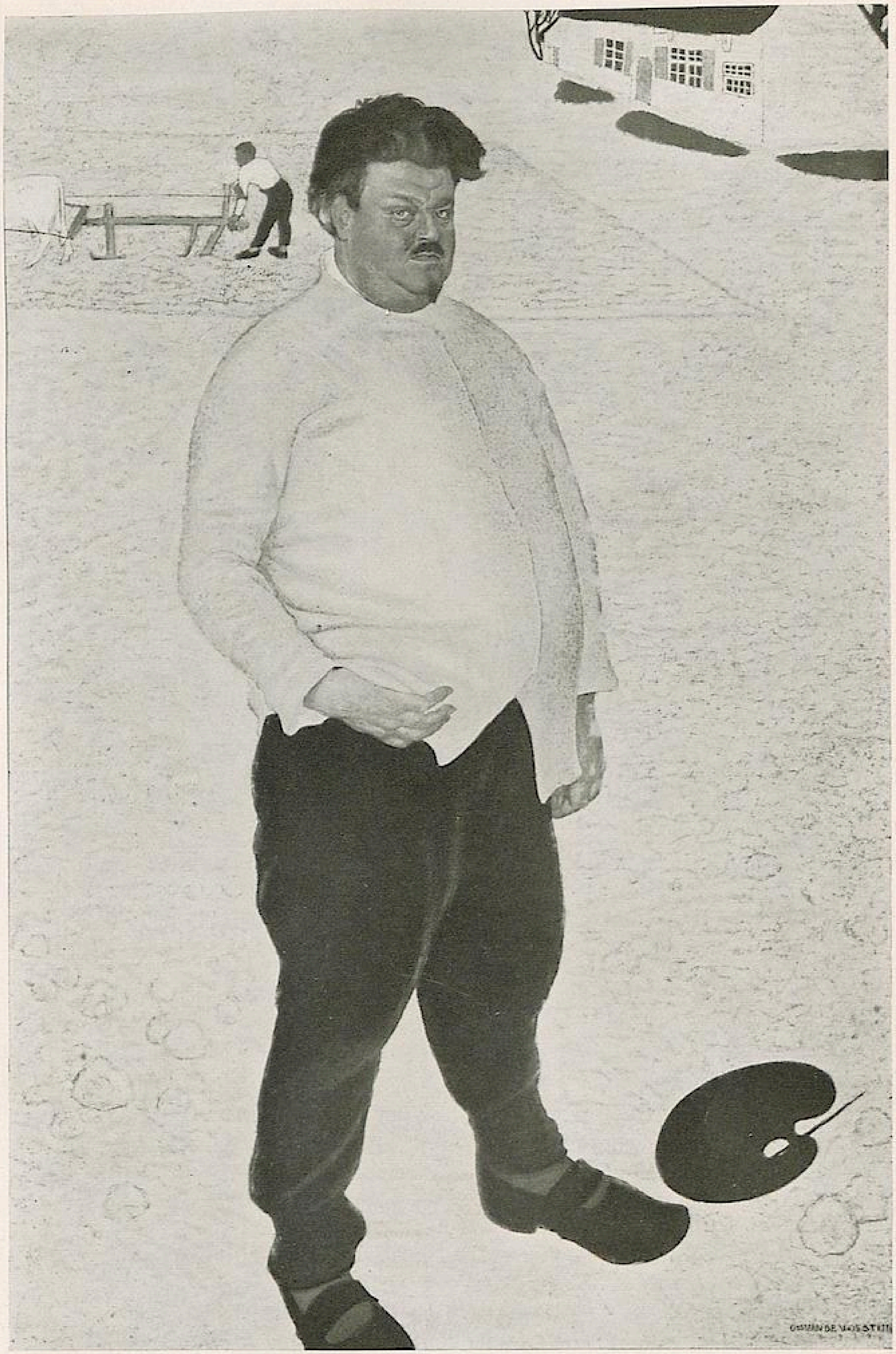
Warum gerade England und Amerika immer die konſervativſte Kunſt haben, bleibe dahingeſtellt. Amerika iſt kaum über Sargent hinausgekommen; England nicht viel über Lavery. Im ganzen machen jedoch die Amerikaner den beſſeren Eindruck, namentlich durch ihre Figurenmaler. So ſtellt Walter Ufer eine Frühſtückszene aus. L. Blumenſchein malt den Aberglauben; G. Troccoli porträtierte eine alte Frau im Geiſte Sargents; Higgins zeigt eine robuſt gemalte Landſchaft. — England glänzt hauptſächlich mit der Kollektion William Nicholſons, der wohl viel in Paris lebte. Sehenswert natürlich die meiſten Aquarelle, eine Technik, die den Briten immer gelegen.

Nun zu Italien! Zunächſt ſehen wir fünf Gedächtnisausſtellungen, und zwar vor allem die von Barth. Bezzi (1851—1923), der einer der beſten Landſchafter Italiens war. Er pflegte die groß angelegte und zum Bilde erweiterte Studie, verbunden mit einer wirkſamen Betonung der Farben und Valeurs. Die Sammlung Fragiacomos (1856—1922) zeigt dieſen Künſtler als den zarten Lagunenpoeten, der zwar in Trieſt geboren, aber deſſen Herz nur für Venedig geſchlagen hat. Beachtenswert iſt der junge verunglückte Maler und Illuſtrator Ugo Valeri (1874—1911), ein geiſtvoll exzentriſches Talent. Die Sonderausſtellungen lebender Italiener nehmen einen betrübend großen Raum ein. Zu den Modernen gehört Felice Caſorati, der das raffinierte Getue, pervers-allegoriſche Mädchen zu ſchildern, aufgegeben, und nun in ſeinen Geſtalten die größte Einfachheit der Linien und Formen anſtrebt. Italico Braſs' figurenreiche Impreſſionen Venedigs ſind immer originell. Als gute Porträtmaler erweiſen ſich Mileſi und Guido Cadorin, der jedoch die etwas gargantuahafte Phyſiognomie des Generalſekretärs der Ausſtellung, Vittorio Pica, nicht reſtlos wiedergab. Landſchaftlich Hervorragendes bieten: Chitarin, Carozzi, Wolf-Ferrari, Pomi und Scattola. Erfreulicherweiſe durften heuer auch die Jüngeren zu Worte kommen. Dieſe nennen ſich ſtolz „Anti-Impreſſioniſten", aber wie iſt in ihnen jener akademiſche Zug, der längſt überwunden ſchien, erklärlich? Dennoch erwecken die Bilder dieſer Jüngeren das Intereſſe. Am konſequenteſten bleibt Ubaldo Oppi, deſſen klaſſiſch edles Gefühl manchmal leicht ins Sinnliche hinüberſpielt, — dies im klangvollen „Herbſtnachmittag", im Doppelbildnis „Die Freundinnen" und im Porträt ſeiner Gattin. Virgilio Guidi ſchildert in lapidarem Stil die Inſaſſen eines ländlichen Trambahnwagens. Dagegen ſucht Primo Conti im Bilde „Werdende Mütter" eine freiere expreſſioniſtiſche Note.

Werke zur Verherrlichung des Krieges fehlen, doch die Tragik des Blindwerdens infolge Kriegsverletzungen wurde von der italieniſchen Kunſt erfaßt und wirkt wie eine Anklage; ſo z. B. von Barth-Sacchi. Unter den Bildhauern hat Giuſeppe Zanetti eine raſch populär gewordene Gruppe modelliert: „Kriegswaiſe, einen Blinden führend". — Schließlich prangt auf einem Ehrenplatz gleich eines römiſchen Imperators die Büſte Muſſolinis, ſtark idealiſiert durch Adolfo Wildt. Menſchlicher aufgefaßt wurde vom ſelben Künſtler der geniale Orcheſterdirigent Toscanini. Andere nennenswerte Bildhauer wären Ciſariello, Grazioſi, Andreotti und Zanelli.

Wenn der franzöſiſche Pavillon mit ſeinen 242 Werken einen allzu hiſtoriſchen Eindruck macht, ſo liegt dies in der merkwürdigen Tatſache, daß auch dieſes Land zur „Verſtärkung ſeiner Poſition" eine Anzahl Galeriebilder mitausgeſtellt, nicht weniger als 54 Leihgaben aus dem Luxemburg-Muſeum. Es werden da vorgeführt: Puvis de Chavannes, Toulouſe-Lautrec, Signac, Renoir, Besnard und wie ſie alle heißen

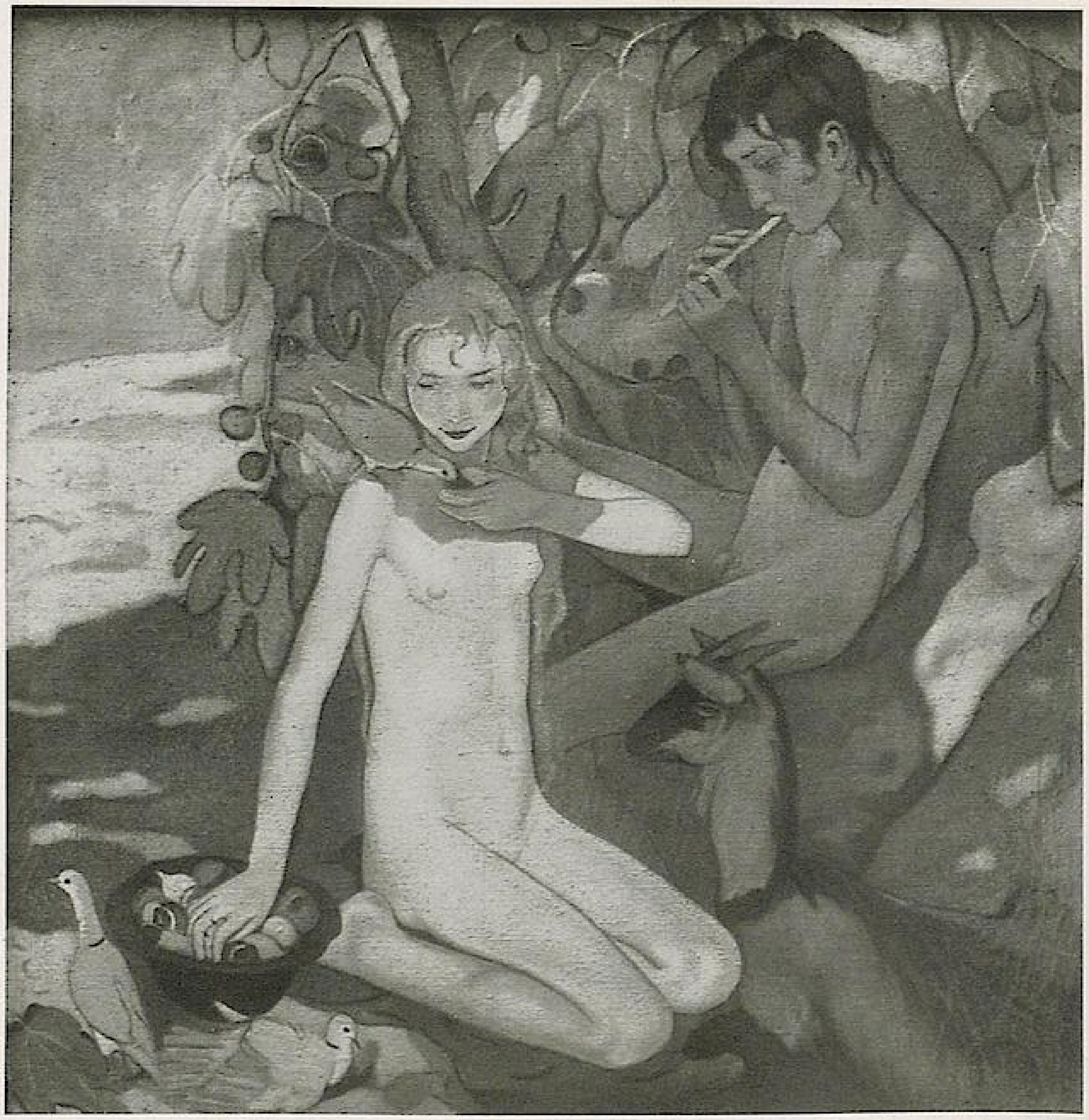
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



XIV. Internationale Kunst-
ausstellung in Venedig

G. VAN DE WOESTYNE: BILDNIS DES
MALERS VALERIUS DE SAEDELEER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ELISABETH CHAPLIN DAPHNIS UND CHLOE

XIV. Internationale Kunstausstellung in Venedig

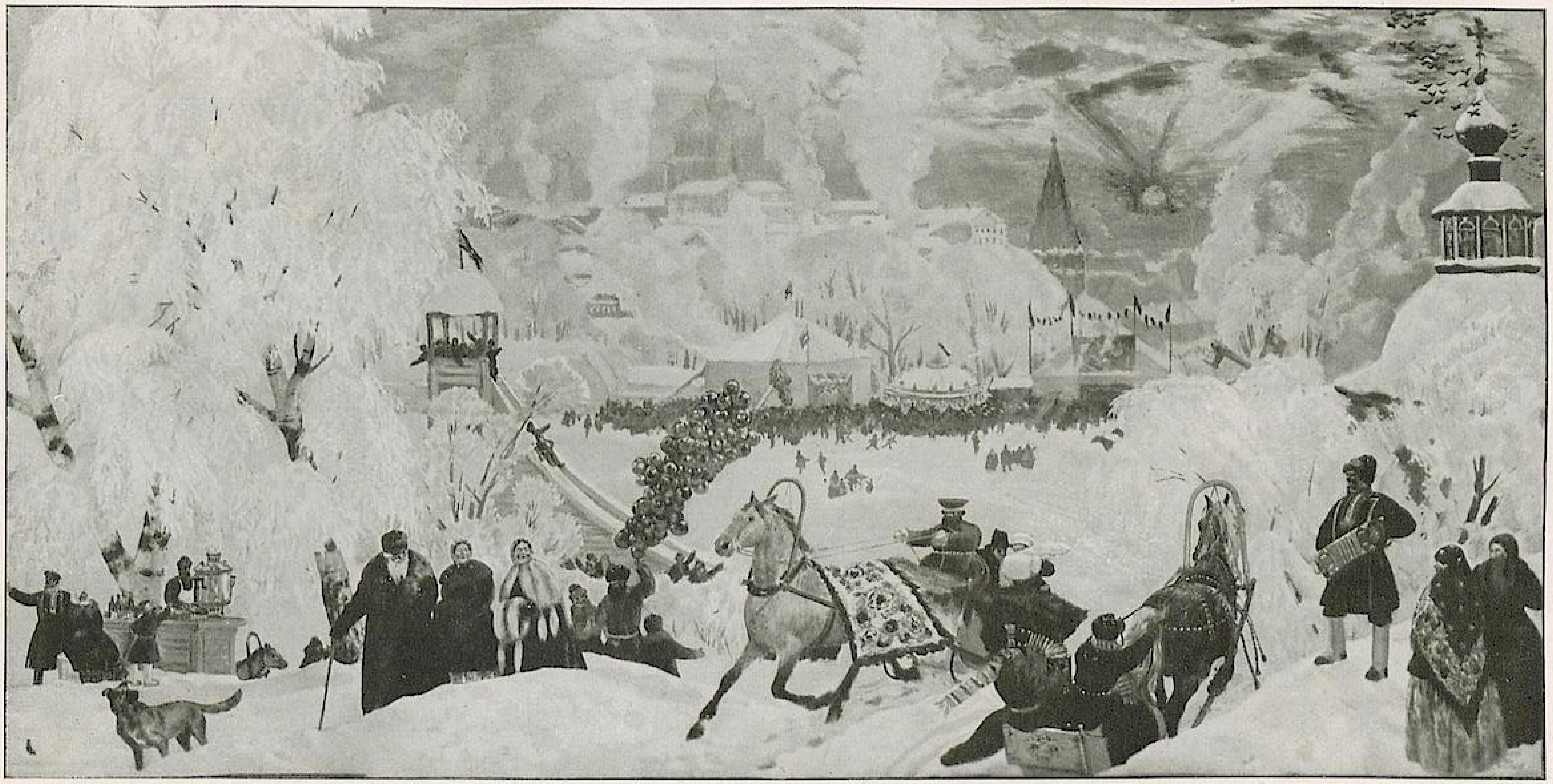
die großen Verführer europäischer Kunst. Dazu die Gedächtnisausstellung (Zeichnungen) von Degas; dann eine Sonderkollektion des bekannten geistvoll-energischen Zeichners Forain und eine solche von Charles Cottet, dem unvergleichlichen Malerpoeten der Bretagne und des nächtlichen Meeres.

Belgiens Kunstform erscheint mitunter männlicher als diejenige Frankreichs; stets liebten die Belgier, eigene Wege zu gehen. So ist Laermans, der 11 menschlich ergreifende Bilder ausstellt, nur in diesem Lande denkbar; desgleichen James Ensor, Wouters und der eben verstorbene Emile Claus. Die Bildhauer halten sich diesmal nicht auf der Höhe ihrer Malerkollegen.

Japan hat bloß wenig Werke: Aquarellmalerei auf Seide und farbige Silographien. Im Grunde nichts Neues — aber man sieht sie immer gern, diese asiatischen Zauberkünstler aus dem Heimatland Hokusais.

Die U. R. S. S. (Unierte Republiken Sozialistischer Sowjets) sind die zuletzt Eingetroffenen. Im russischen Pavillon sehen wir eine höchst verschiedenartige Zusammenstellung von Werken aller möglichen Richtungen. Da ist noch die alte Somoff-Gruppe vertreten durch Kustodieff, Golovin, Dobuginsky und andere; die Art Maliavins sieht man noch in Arkipoff. Unleugbar ist auch der Einfluß Frankreichs, dessen Ideen, wie einst Zola sagte, „durch die düstere Einbildungskraft der nordischen Völker kristallisiert und verdichtet wieder zurückkämen". Es wäre jedoch verfehlt, die Russen nur als Imitatoren hinstellen zu wollen. Die russische Seele dringt überall durch und zwingt den Beschauer, sie zu lieben. Auffallend viele Porträts werden gezeigt, und zwar haben sich die Machthaber

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



XIV. Internationale Kunst-
ausstellung in Venedig

BORIS KUSTODIEFF
WINTERLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

XIV. Internationale Kunſt-
ausſtellung in Venedig

J. KOSEKI
NACH DEM BADE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

XIV. Internationale Kunst-
ausstellung in Venedig

O. KURIBARA
DER WINDSTOSS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

des heutigen Rußlands verewigen laſſen. Am meiſten kommt der revolutionäre Fanatismus in dem Rieſenbildnis von Gg. Annenkoff zur Geltung: Auf einem Gewitterhimmel mit den üblichen kubiſtiſchen Spiegelungen, auch zwei Aeroplane kreiſen hoch in der Luft, erhebt ſich drohend Trotzky; ſein rechter Arm deutet mit eiſerner Geſte in die Ferne. Ein Selbſtporträt Kontchalorskys, der ſich ſamt der luſtigen Gattin gemalt, wäre noch hervorzuheben. Den Krieg mit ſeinen grauenhaften Erlebniſſen hat Petroff-Wodkin dargeſtellt; drei Soldaten ſind es, die nach der Schlacht in der Dämmerung ruhend ihren gefallenen Kameraden als Geſpenſt wiederſehen. Anderſeits gibt es auch Geſchmackloſigkeiten, wie „Du biſt tot, aber das Proletariat lebt" von Proletkult. Zu der jungen Gruppe „Maler des revolutionären Rußland" gehören Jakovleff, Radimoff, Schuchmin und Katzmann. Ferner hat ſich unter dem Namen „Suprematismus" eine Gruppe gebildet, welche die Natur gänzlich verleugnen möchte. Im ganzen macht der Pavillon einen ſehr entwicklungsfähigen Eindruck.

L. Broſch

CH. COTTET — BRETONISCHE LANDSCHAFT

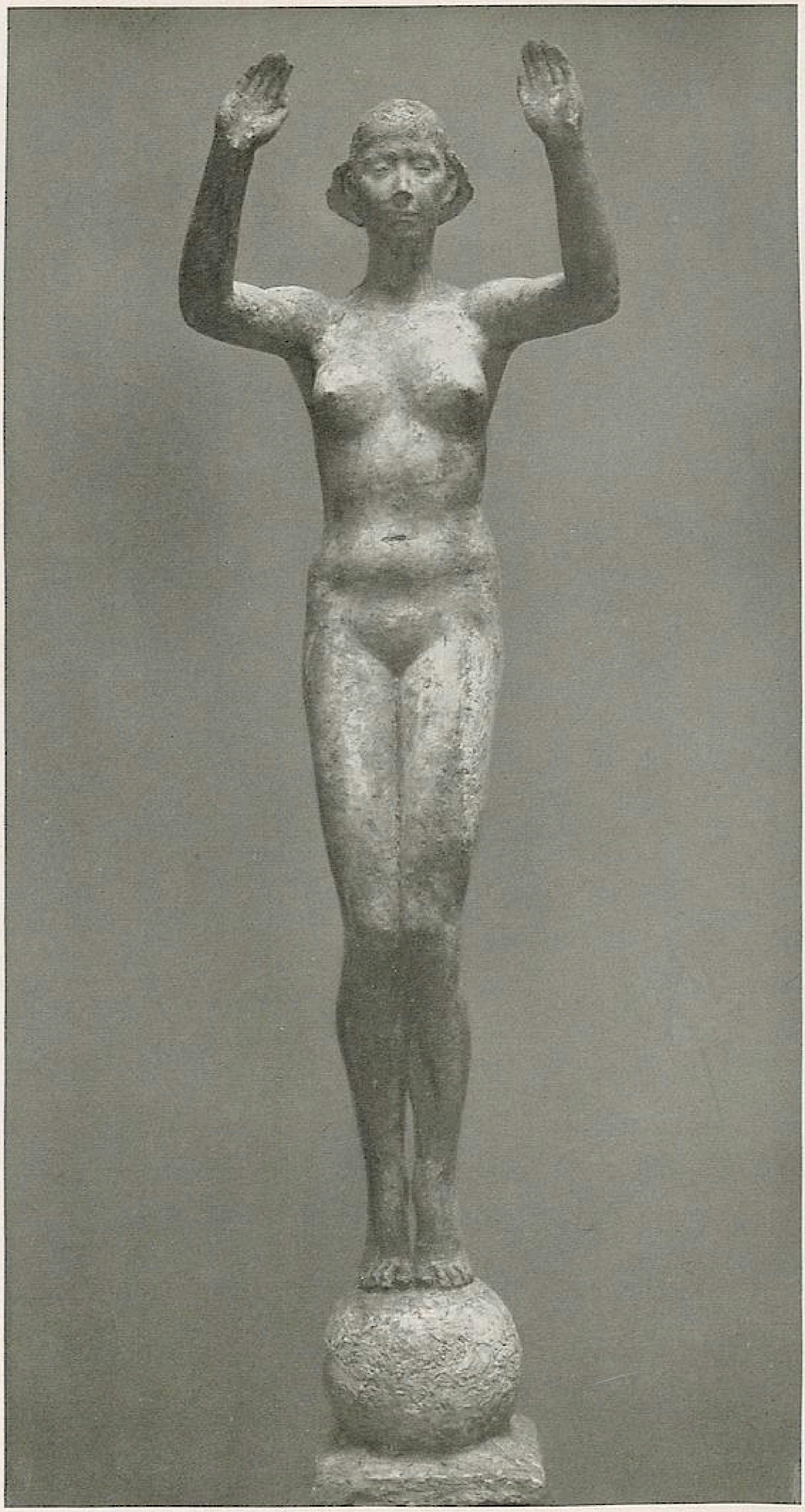
XIV. Internationale Kunſtausſtellung in Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

XIV. Internationale Kunſt-
ausſtellung in Venedig

UBALDO OPPI
DER VERSCHWENDERISCHE BRUDER

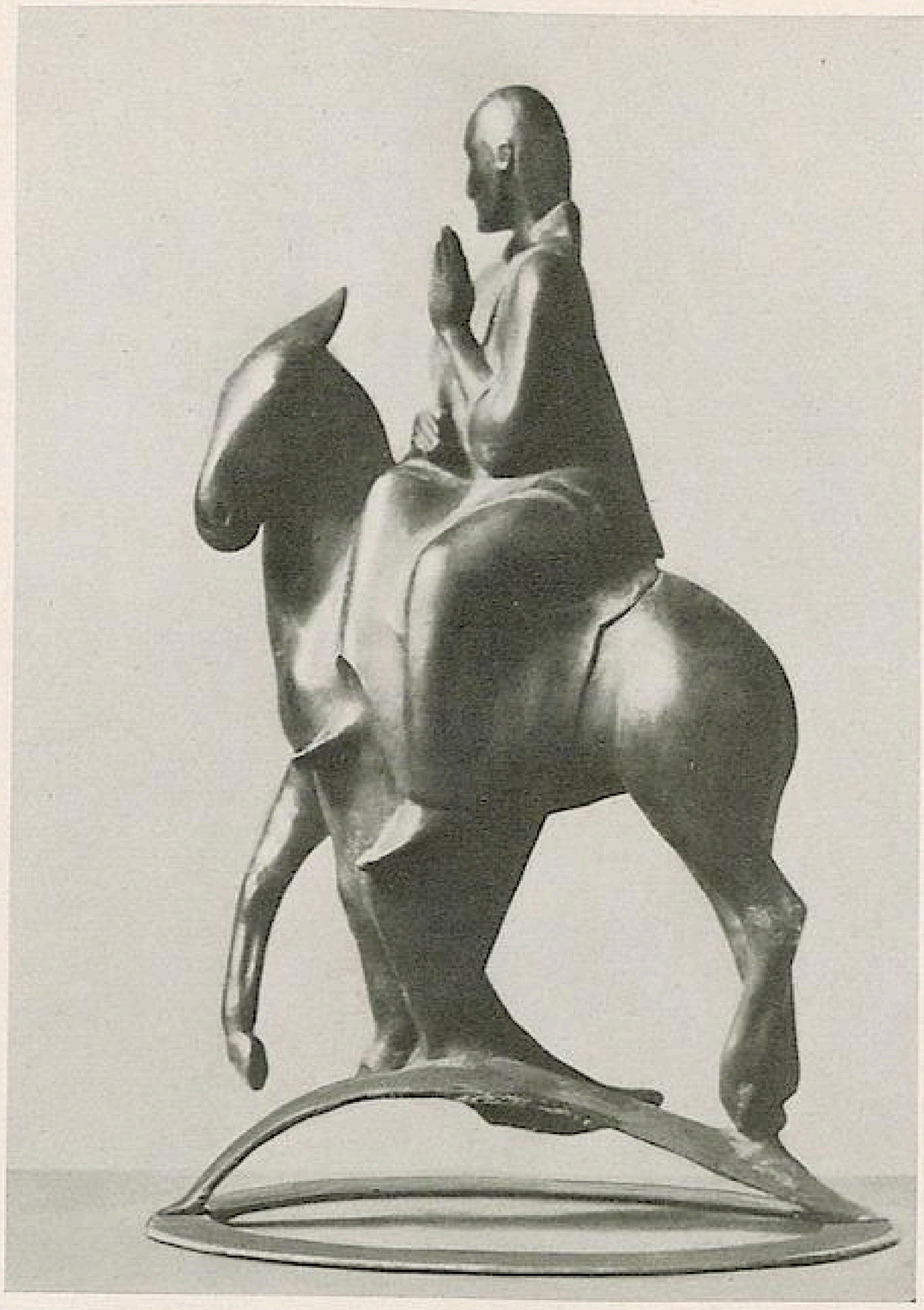
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausftellung neuer deutfcher
Kunft, Stuttgart

HERMANN HALLER
GRABFIGUR (Gips)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD SCHEIBE EINZUG (Bronze)
Ausſtellung neuer deutſcher Kunſt, Stuttgart

ZUR AUSSTELLUNG NEUER DEUTSCHER KUNST IM STUTTGARTER KUNSTGEBÄUDE

Ein Ausſpruch Francisco Goyas lautet: „Die Nachahmung der Natur iſt ebenſo ſchwierig als bewundernswert, wenn man ſie wirklich erreicht und durchführen kann. Aber der wird doch auch etwas Achtung verdienen, der ſich vollkommen von der Natur entfernt und unſeren Augen Formen oder Bewegungen auszudrücken weiß, die bis zu dieſem Tag nur in der Einbildung beſtanden.“ Nun liegt zu einem großen Teil die geiſtige Bedeutung der Kunſt auf dem Weg, daß ſie vom Form- und Geſtaltloſen zu Form und Geſtalt emporſteigt und jede wirkliche Kunſt will deshalb mehr geben, als nur den ſinnlichen Eindruck. Der Schwerpunkt liegt nur darin, ob der Schaffende mehr den Ton auf das legt, was er ſeinem Innenleben verdankt, oder auf das, was ſeine Sinneseindrücke verurſachen. Gerade bei einer Rückſchau auf die Entwicklung der jüngſten Kunſt fällt dem Auge auf, daß aus dieſen Malereien, Zeichnungen, Plaſtiken die ſichtbaren, kenntlichen Dinge verſchwunden ſind, die vordem in jedem Werk mit Selbſtverſtändlichkeit enthalten waren. Der Gegenſtand iſt auf dieſen Bildern entweder verwiſcht und aufgelöſt oder zu ſtarkem Ausdruck geſteigert. Im Gegenſatz zur Malerei Courbets, der die Natur ſo treu wiedergeben wollte, als ob er nicht exiſtierte, diktiert dieſen Künſtlern kein Geſetz außer der innerlichen Kraft. An Stelle der früher geübten Beobachtung iſt bei dieſen Künſtlern die Einbildungskraft getreten. Wirklichkeit, die nicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HOFER — DIE PUTZMACHERIN
Ausſtellung neuer deutſcher Kunſt, Stuttgart

ganz von inneren Kräften aufgebrochen wurde, nicht ganz im Seeliſchen verſank, gilt den Jungen künſtleriſch undenkbar. Der ganze Raum wird ihnen Viſion. Die Äußerlichkeit des ſinnlichen Daſeins wird durchſtoßen, die Verankerung der Kunſt im Jenſeitigen geſucht und die räumliche, dreidimenſionale Ordnung geſprengt. Der göttlichen Spur möchten dieſe Künſtler nachgehen und die Tatſachen haben nur noch inſoweit Bedeutung, als durch ſie hindurchgreifend die Hand nach dem langt, was hinter ihnen ſteht.

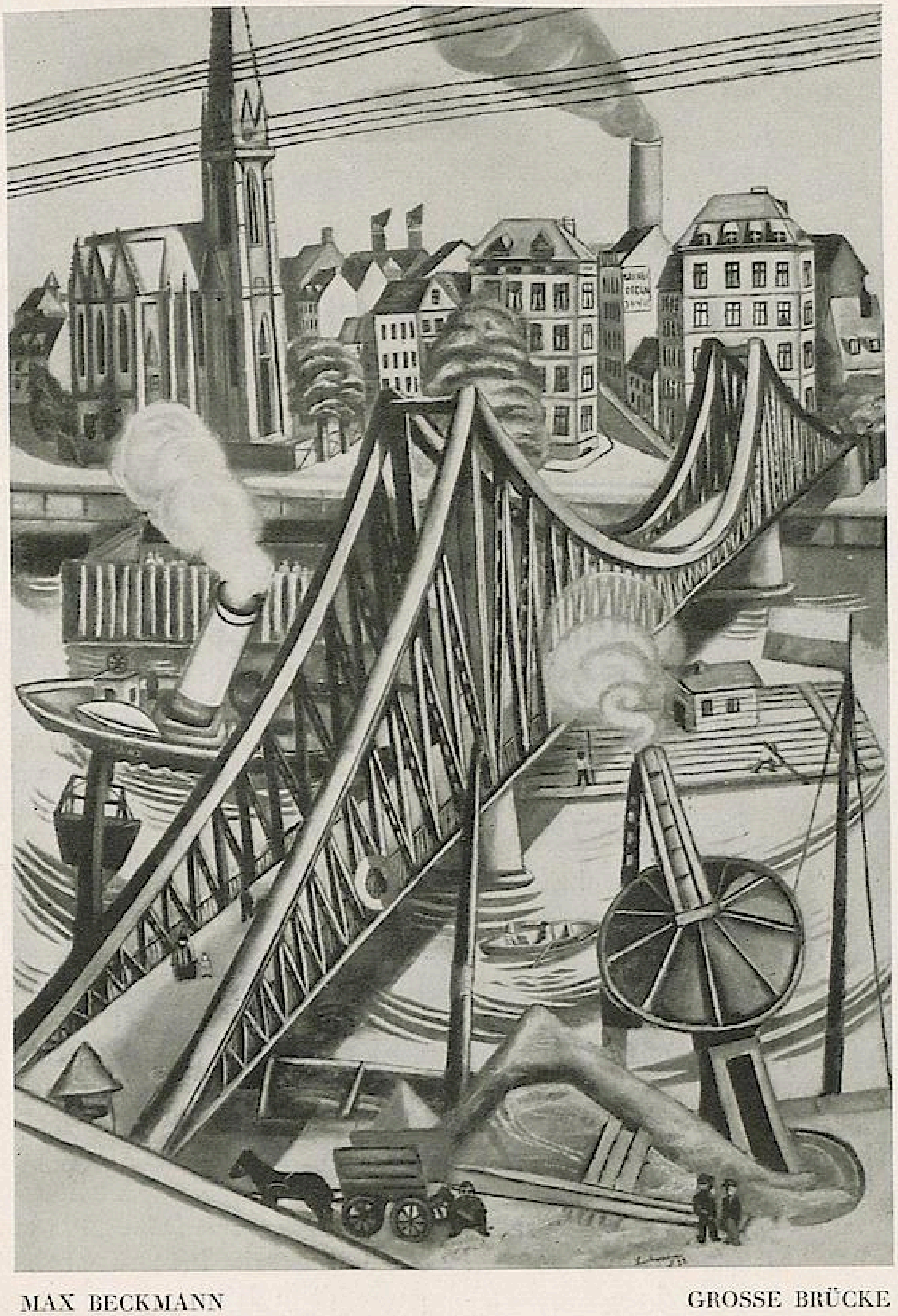
Klar ſpiegelt ſich in dieſer Geiſtesrichtung der Gegenſatz gegen das Weltbild des Impreſſionismus, der die letzte Folgerung und zugleich Auflöſung der objektiven Darſtellungsform der letzten Jahrhunderte iſt. Alle Kunſt iſt Ausdruck eines Weltgefühls. So iſt die Kunſt des Expreſſionismus Ausdruck des Strebens der jüngſtvergangenen Zeit, ſich von der Herrſchaft des Intellekts loszumachen, in der ſchließlich kein Glaube und keine Liebe mehr Raum ſand. Die jüngere Generation war von einem tiefen Mißtrauen gegen die herrſchenden materialiſtiſchen Strömungen erfüllt, welche die Welt ihrer Geheimniſſe und Farben beraubt hatte. Wie Frau Alving in Ibſens Drama ſahen ſie in der Kultur der Zeit „Geſpenſter", d. h. Gebilde, die der Wahrheit nicht mehr entſprechen. „Nur einen einzigen Knoten wollte ich aufmachen, als ich ihn aber aufhatte, da gab die ganze Geſchichte nach. Und da merkte ich, daß es nur Maſchinenarbeit war." Müde Seelen verkündigten aus ſolchen Überlegungen heraus den Untergang des Abendlandes, während tatkräftige Geiſter eine Umgeſtaltung unſeres Lebens von Grund auf verlangten. Eine neue, unſere Kultur befruchtende Welle ging namentlich von den Lehren des franzöſiſchen Philoſophen Bergſon aus, den die maßgebenden deutſchen Gelehrten Windelband und Simmel bei uns eingebürgert haben. Gerade er wendet ſich gegen das Vorurteil der bisherigen Wiſſenſchaft, daß mit Gedankenformeln die Probleme der Zeit gelöſt werden könnten. Ein Grundmotiv ſeines Denkens iſt es, daß die Formeln das Leben vergewaltigen. Seine Philoſophie will eine Hinführung zu einer das Leben in ſeiner Unmittelbarkeit erfaſſenden Denkhaltung ſein. Nicht in der Wahrnehmung, ſondern im innerſten ſeeliſchen Sein: durch Intuition iſt das Unmittelbare zu finden. Seine Weltanſchauung iſt eine ſolche des Werdens, die ſich der des Seins gegenüberſtellt. Je tiefer wir in die ſeeliſche Wirklichkeit hinabſteigen, um ſo mehr erweiſt ſie ſich als ein unbegrenzbares, unteilbares, unmeßbares Fließen und Quellen, in ewiger Veränderung begriffen. Die herrſchende mechaniſtiſche Weltauffaſſung — tötet die Seele. Gegenüber der einſeitigen Schätzung des Verſtandes hebt er die hohe Bedeutung der Intuition hervor, die auch die Welt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung neuer deutscher Kunst, Stuttgart EMIL NOLDE: MASKEN UND GEORGINEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der Kunſt ſchafft. Der weite ſeeliſche Bezirk des Geheimnisvollen, Dumpfen, Schöpferiſchen wird als wertvoll erklärt.
Durch Bergſons Lehren ſind die Feſſeln, die der von materialiſtiſchen Lehren befangenen Anſchauung, die ſich unmittelbar in die Seele des andern hineinzudenken vermag. Als Ausdruck ſeines Zeitalters hatte der Impreſſionismus die Leidenſchaft für das Sinnliche der Natur. In dieſer Kunſt handelt es ſich um Bekun-



MAX BECKMANN GROSSE BRÜCKE
Ausſtellung neuer deutſcher Kunſt, Stuttgart

Menſchheit ſo lange den Eingang in die innere Welt verſperrten, aufgebrochen worden. Tatſächlich gelangen wir auch durch Zuſammenfaſſen von tauſend Einzeltatſachen, durch Erforſchung aller Abhängigkeiten und Bedingungen nie zur Erfaſſung einer geſchichtlichen Individualität, ſondern nur durch eine innere dung des Sinnlichgegenwärtigen. Alle dieſe Künſtler gehen immer von dem ſinnenfälligen Gegenſtand aus. Zum mindeſten erſcheint vorexpreſſioniſtiſche Kunſt vom Standpunkt des Expreſſionismus aus ſtark gegenſtändlich gebunden. Der Impreſſionismus iſt der jüngeren Künſtlergeneration zerfetzend und nicht auf-

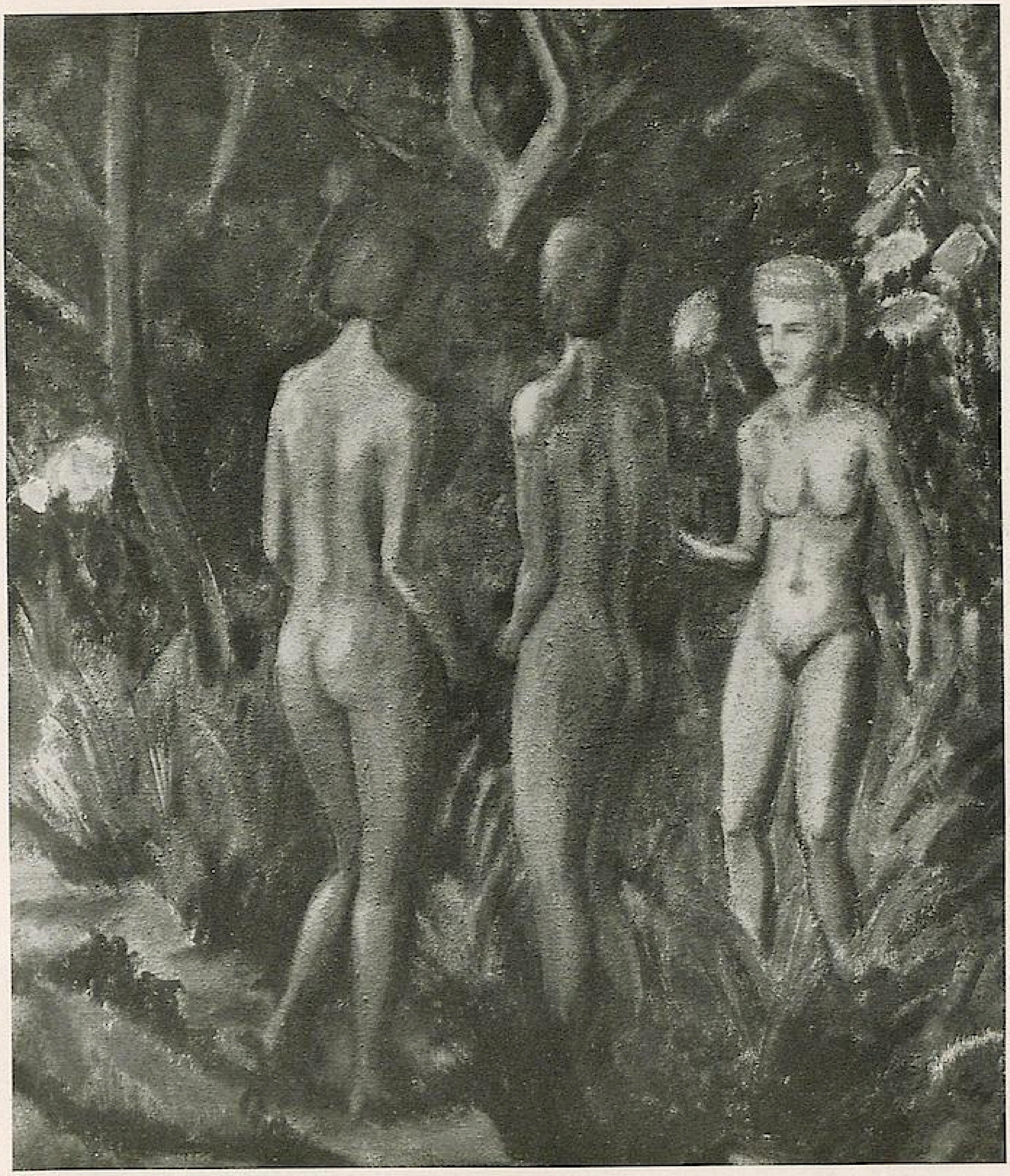
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAULA MODERSOHN-BECKER KIND MIT KATZE
Ausſtellung neuer deutſcher Kunſt, Stuttgart

bauend, wie eben das Leben zwiſchen der Spannung von ſchöpferiſchen und verarbeitenden Epochen verläuft. Nicht Schilderung, ſondern Erlebnis iſt ihr Ziel. Cézanne zeigte früh ſchon den Weg, hinter den verworrenen und verbrauchten Formen der Körper das Weſentliche zu erkennen und van Gogh ſchürte Aufruhr in ſeine Landſchaften. Aus den Aufzeichnungen dieſer Meiſter erhellt aber deren ſtändiges Ringen um eine anſchauliche Ausdrucksform, während die Jüngeren ihre Reizerlebniſſe oft zu unvermittelt auf die Leinwand warfen. Gewiß iſt es innerer Zwang, wenn ſie ſich von den einmal erſchöpften Kunſtmitteln des Impreſſionismus wegzuwenden und auf den Kern der Erſcheinungen vorzudringen ſuchten. Doch blieben viele ihrer Werke hinter ihrem Streben zurück. Viele können nur als Splitter aus einer vergangenen Welt gewertet werden; auf ihren Trümmern ſucht ſich taſtend neues Leben anzubahnen. Es war dies eine Kunſt, die auseinanderfiel, denn weder lag den Arbeiten dieſer Künſtler die Bindung einer Religion noch einer Weltanſchauung zugrunde, an die ſie im Innerſten glauben konnten, und nur aus ſolcher Bindung erblüht eine wirklich große Kunſt. Der Kubismus war lediglich Fortſetzung eines mechaniſchen Prinzips. In ihrer tiefen Verwirrung holten dieſe Künſtler Hilfe bei der Technik. Malerei und Plaſtik machten ſich Formen aus der Mechanik zu eigen. So war auch der Kubismus ein Reflex des techniſchen Zeitalters. Auch der italieniſche Futurismus entſprang der Begeiſterung für die Möglichkeiten der Technik. Namen von Künſtlern wie Archipengo, Bracque, Gleizes, Metzinger, Léger bis Feininger gehören in dieſen Zuſammenhang.

Neben dieſem rein mechaniſchen Prinzip der Kunſt trat nun noch das gegenteilige Prinzip auf, der Trieb für das Jenſeitige, Unſinnliche. Dieſe Kunſt bedeutet die Abkehr des techniſch und materialiſtiſch eingeſtellten Künſtlers zum Metaphyſiſchen. Dieſe Künſtler hatten ein Empfinden dafür, daß das Leben wichtige Verknüpfungen mit dem Jenſeitigen aufweiſt. Wie Melchior de Voguë in ſeinem epochemachenden Buch über die großen ruſſiſchen Dichter („Le Roman Ruſſe") wollten ſie den Untergründen und Nebenſtrömungen des Lebens nachgehen und den Sinn für das Geheimnisvolle entdecken. Expreſſionismus iſt die Kunſt, die über das im Innern Schlummernde und das Jenſeitige ausſagen wollte. Verzicht auf den Gegenſtand wurde proklamiert. Dieſe Künſtler wollten bewußt aufbauend ſein und gerade das Wort Syntheſe hat der Münchner Kreis um Kandinsky als ſein künſtleriſches Ziel umſchrieben. Es bedeutet Verſchmelzung der Naturgegebenheit mit geiſtigen Elementen, wenn auch gerade die Bilder Kandinskys und Klees mehr farbig oder toniſch abgeſtufte lineare Rhythmen ſind. Aber ſchließlich ſind wir mit unſeren Sinnen dieſer Welt verhaftet und es kann letzten Endes keine Kunſt ohne Gegenſtand geben; eine „abſolute Kunſt" mit „abſoluten Formen" iſt eine Fiktion. Bereits heute iſt auch ein Rückſchlag gegen dieſe Richtung zum Gegenſtändlichen eingetreten. Aber auch die beſten Werke dieſer Kunſtrichtung, wie etwa die von Marc und Kokoſchka, ſtehen in irgend einem geſpannten Verhältnis zum Naturvorbild. Sie wollen nicht die Natur wiedergeben, ſondern aus dem Innern quellende Gedanken. In dieſen Künſtlern leben die Anſchauungen Platons mit ſeiner Lehre von den Ideen als den Urbildern irdiſchen Geſchehens.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH HECKEL DREI FRAUEN

Ausſtellung neuer deutſcher Kunſt, Stuttgart

Die im Kunſtgebäude zu Stuttgart veranſtaltete Ausſtellung neuer deutſcher Kunſt ſoll einen Überblick über die Ergebniſſe der expreſſioniſtiſchen Bewegung, die mit Malern wie Cézanne, van Gogh, Gauguin und auch Hodler einſetzt, geben. Zahlreiche Werke der maßgebenden Repräſentanten dieſer Bewegung in Deutſchland wie Nolde, Beckmann, Pechſtein, Kokoſchka, Paul Klee, Caſpar, Carl Hofer, Franz Marc, Lehmbruck, de Fiori u. a. ſind hier ausgeſtellt. Dieſe Gemäldeſchau, die unter der hingebenden und verſtändnisvollen Leitung von Galeriedirektor Dr. Otto Fiſcher zuſtande gekommen iſt, hat Bedeutung weit über Stuttgarts Grenzen hinaus, ſie wendet ſich an das Intereſſe ganz Deutſchlands. Die expreſſioniſtiſche Bewegung iſt aus dem Zuſtand vorwärtsdrängender Kämpfe hinaus zu einem gewiſſen Abſchluß gekommen. Hier kann das Ergebnis dieſes geiſtigen Ringens abgewogen werden. Nur verlangt die neue Kunſt Achtung und den guten Willen zum Verſtändnis. Dann wird der Betrachter erkennen, daß dieſe Entwicklung zur Weiterentwicklung unſerer Kultur notwendig war und Schlüſſe für die Fortentwicklung ziehen. Zu der Ausſtellung ſind nur

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Künftler zugelaffen worden, die außerhalb Württembergs ihren Wohnfitz haben, fo daß Arbeiten von Malern wie Adolf Hölzel, Hans Brühlmann und Hch. Altherr, die an der Entwicklung der modernen Kunft regen Anteil haben, fehlen. Es ift dem Ausftellungsleiter jedoch gelungen, innerhalb des bewußt befchränkten Plans eine klare Linie zu halten. Kennzeichnend für all diefe Arbeiten ift, daß der Kolorismus der vorexpreffioniftifchen Malerei verfchwunden ift. Verfchwunden ift auch das Wirken des Lichts, der Atmofphäre, des Tons. In breiten Lagen brennt und glüht die Farbe. An Stelle der materiellen und geiftigen Schönheit der Dinge ift das Streben nach einer Beziehung der Gegenftände getreten. Manche diefer Bilder enthalten viel Problematifches, Quälendes: Eigenfchaften, die mit dem deutfchen Wefen oft verbunden find. Aber, von welch hohen, malerifchen Werten find etwa die Bilder Kokofchkas, Zeugniffe des Auflöfungszuftands des Impreffionismus und doch wieder ein Schritt weiter. Form- und Farbgefühl entftrömt den Gemälden Franz Marcs. Deutlich tritt in den Werken Schmidt-Rotluffs eine eruptive Natur zu Tage. Auch die Bilder von Emil Nolde etwa wirken elementar, andere wieder zart, wie die Otto Müllers. Oder die Schöpfungen Pechfteins deuten auf eine ins Dekorative hinüberfchweifende Natur. Es ift nicht die Abficht, hier Aufzählungen zu bringen, fondern es foll nur auf die Bedeutung der Ausftellung als eine einzigartige Rückfchau auf den ganzen künftlerifchen neueren Entwicklungsgang hingewiefen werden.

Oskar Wolfer

AUGUST MACKE — TÜRKISCHES PAAR

Ausftellung neuer deutfcher Kunft, Stuttgart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEKYTHEN IN ATHEN

ATTISCHE GRABVASEN

„Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen über einen Roſenhügel. Die Grabmäler ſind herzlich und rührend und ſtellen immer das Leben dar... Da ſtehen Vater und Mutter, den Sohn in der Mitte, einander mit unausſprechlicher Natürlichkeit anblickend. Hier reicht ſich ein Paar die Hände. Sie ſtehen beiſammen, nehmen Anteil aneinander, lieben ſich. Da iſt kein geharniſchter Mann auf den Knien, der eine fröhliche Auferſtehung erwartet. Sie falten nicht die Hände, ſchauen nicht in den Himmel, ſondern ſie ſind hienieden, was ſie waren und was ſie ſind. Der Künſtler hat nur die einfache Gegenwart der Menſchen hingeſtellt, ihre Exiſtenz dadurch fortgeſetzt und bleibend gemacht. Mir war die unmittelbare Gegenwart dieſer Steine höchſt rührend.“

So ſchrieb Goethe 1786 in Verona vor einigen antiken Grabſteinen, und was er empfand, das charakteriſiert überhaupt die klaſſiſche Gräberkunſt. Nur ſehen wir heute deutlicher, wie in dem gemeinſamen Grundthema vom Diesſeitsmenſchen ſich die Geſinnung der Völker und Zeiten gar verſchieden ſpiegelt. Und wir ſehen, wie das Athen des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. in feiner und reiner Menſchlichkeit immer die Königin bleibt. Walter Riezler hat uns in einem Monumentalwerk eine beſondere Seite dieſes einzigen Athen nähergebracht*), indem er bei ſeiner Arbeit mit allem kritiſchen Rüſtzeug des Archäologen die Feinfühligkeit einer an der neueren Kunſt geſchulten Empfindung verband.

Am Grabe opferte man den Toten in den finſteren alten Zeiten Lebendiges, ſpäter, mehr andeutend, was zum Schmucke des Lebens gehört, Binden, Kränze, Salben. Immer aber Öl, neben Brot und Ei der Inbegriff der Speiſe. In ſchönverzierten Fläſchchen bekam es der Tote ins

*) Walter Riezler, Weißgrundige attiſche Lekythen, nach Adolf Furtwänglers Auswahl, mit Beiträgen von R. Hackl. 2 Bde., 96 Tafeln, 52 Abbildungen im Text. F. Bruckmann A. G., München.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEKYTHE AUS ERETRIA (ATHEN)

Grab, aber auch nach der Bestattung wurde das Opfer wiederholt; man zerbrach die Gefäße am Grabe, damit das Öl in die Erde dringt. Aus dieser Sitte hat sich im fünften Jahrhundert ein besonderer Kunstzweig entwickelt, das Bemalen des tönernen Ölfläschchens (Lekythos) mit bunten Farben. Das war für damals alles andere als ein vornehmer Kunstzweig; Aristophanes spottet in der „Frauenvolksversammlung“ über einen solchen Lekythenmaler, der Totenfläschchen macht, und die Flüchtigkeit des Zwecks läßt die geringe Schätzung begreifen. Heute werden die besseren Stücke mit Tausenden bezahlt. Gerade die Leichtigkeit der Technik — schwarze Konturzeichnung auf weißem Grund, einzelne Flächen bunt angetuscht, mit Rot, Braun, Gelb, Violett, Blau — läßt uns einen Blick in das fabelhaft künstlerische Können der Zeit tun, weil es hier nicht durch die Zähflüssigkeit des Malmittels und die tektonische Rücksicht in so bestimmte Traditionen eingespannt war, wie bei der Bemalung der gewöhnlichen „Firnis“vasen. Allerdings geben die Lekythen nicht ganz das, was der Kunsthistoriker vielleicht am liebsten gehabt hätte: Reflexe aus der großen Malerei des Zeuxis und Parrhasios, aus jener Epoche, in der die Schicksalsstunde der eigentlichen Malerei gekommen war und die größte Entdeckung, an der alle älteren Kulturen vorbeigegangen, gemacht wurde: durch Licht und Schatten und durch die Veränderung der Lokalfarbe den Körper auf der Fläche darzustellen. Nur ganz wenige Lekythenmaler wagen diese ungeheuere Neuerung anzunehmen und legen hie und da mit gleichfarbiger Schraffierung einen Körperschatten in die Grundfarbe. Aber die Mehrzahl geht ihre eigenen Wege, um dafür innerhalb eines reinen Konturstils in Anpassung an die tektonische Fläche Vollendetes zu leisten. Es ist die Nachgiebigkeit eines biegsamen, der augenblicklichen Empfindung gehorchenden Instruments, das bei den Begabten den Strich so reizvoll und belebt macht. Ein Meister, dessen Stücke sich auch durch Größe und raffinierte Farbennuancen auszeichnen, hat Gestalten von vollendeter Lebensempfindung gezeichnet, die an Stimmungswert einer modernen Radierung nahekommen. Die Stimmung aber ist es vornehmlich neben

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEKYTHE AUS ERETRIA (ATHEN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der eigenartigen bunten Wirkung, die aus diesen Handwerksstücken feine Kunstwerke macht. Die Deutung der Bilder ist nicht immer ganz leicht, weil wir uns in jenen Grenzvorstellungen über Leben und Tod befinden, die im Griechischen immer fließend und undogmatisch waren. Älteste animistische Anschauungen über die Bedürfnisse der Seele nach Speise und Trank und über ein Fortleben in dämonischer Schattengestalt sprechen noch mit. Unruhig flattern kleine dunkle Seelchen, beflügelte Schattenmenschen von Libellengröße um Totenbahre und Grabmal. Daneben aber erscheint der Tote in unveränderter Schönheit und fast heroischer Gestalt am eigenen Grabe, ernst stehend, versonnen dasitzend oder die Leier schlagend oder bereit, die Gaben der Überlebenden zu empfangen. Es ist die homerische Welt, in der auch im Tode die Körperschönheit nicht verloren geht, obzwar das Dasein nur durch die Opfergaben der Oberwelt noch Inhalt bekommt. Bisweilen spielen auch mythologische Ideen herein. Die Brüder Schlaf und Tod, geflügelte Jünglinge, lassen ein Mädchen oder einen Krieger sanft am Grabmal zur Erde nieder, vielleicht zum Ausdruck dessen, daß der Tote in der Ferne begraben war und man ihn durch die göttlichen Boten heimgebracht dachte, auch wenn man in der Heimat nur ein Kenotaph errichten konnte. Oder Hermes Psychopompos begleitet den Verstorbenen zum Grabmal. Oder Charon erscheint als dürrer Schiffsmann, unedel von Gestalt und häßlich von Gesichtszügen, wenn auch nicht fratzenhaft; er winkt mit der Hand dem jungen Mädchen, das raschen Schrittes auf den Nachen zugeht. Immer aber ist die Szene am Grabe selbst, während doch der Styx weit fort in der Tiefe ist. Man sieht, wie hier jegliches rationalistische Denken einer kindlichen und doch tiefen Stimmungsmalerei weicht, die wie spielend, aber mit innerer Sicherheit die Vorstellungen vom Leben nach dem Tode durcheinandermischt, die auch in der Wirklichkeit des Volksempfindens eng, wenn auch einander widersprechend, beisammenwohnen.

Die Entstehung dieses Anschauungskreises der Grablekythen ist deutlich zu verfolgen, und sie ist lehrreich auch für die Werke der großen Gräberplastik. Die älteren Lekythen, die noch den Vasenfirnis zur Zeichnung verwenden, geben vielfach nur häusliche Szenen, Mann, Frau und Kind, Erinnerungsbilder an das schöne Dasein. Oder Herrin und Dienerin sind häuslich beschäftigt. Daraus wird dann der „Grabgang“, die Zurüstung der Gaben, die dem Toten gebracht werden. Dann, auf den jüngeren nur mit Farbe bemalten Gefäßen, tritt allmählich das Grab selbst in den Mittelpunkt, eine schlanke, palmettengekrönte Stele, die mit Binden und Kränzen geschmückt wird. Und nun findet sich an diesem Grabmal immer häufiger der Tote selbst ein, Lebende und Verstorbene stehen sich unmittelbar gegenüber, auch die Grabklage ertönt nach alter, noch heute in Griechenland geübter Sitte. Aber heftige Schmerzausbrüche sind selten, meist herrscht ein gehaltener Ernst, und alles geht auf in einer stillen Zuständlichkeit, einem idealen Fortbestand des schönen Lebens. Der künstlerische Höhepunkt der Lekythenmalerei fällt in die aufgeregten Zeiten des peloponnesischen Krieges. Welche seelische Spannkraft muß diese Rasse besessen haben, daß mitten in der schweren äußeren Not die einfachsten Handwerker diese stillen, tiefen Bildchen hinzuwerfen vermögen, gedichtet aus dem blühenden Leben des Heute und den ungewissen Ahnungen des Morgen. Hier ist der Tod bezwungen durch die Form.

Prof. Dr. H. Bulle

FRAGMENT EINER LEKYTHE (MÜNCHEN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausftellung der Dresdner
Kunftgenoffenfchaft, Dresden

R. GEISSLER
ANSEREMME AN DER MAAS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DRESDNER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Dresden sah in dieſem Sommer wie ſeit Jahren üblich zwei Kunſtausſtellungen, eine der Dresdner Künſtlervereinigung im ſtädtiſchen Ausſtellungshauſe an der Lennéſtraße, eine der Kunſtgenoſſenſchaft im akademiſchen Ausſtellungspalaſt auf der Brühlſchen Terraſſe. Neu war aber, daß mit der Genoſſenſchaft die Seceſſion ausſtellte, ſo daß die beiden äußerſten Richtungen vereint waren, während die mittlere für ſich blieb. Beide Ausſtellungen boten im übrigen das gewohnte Geſamtbild.

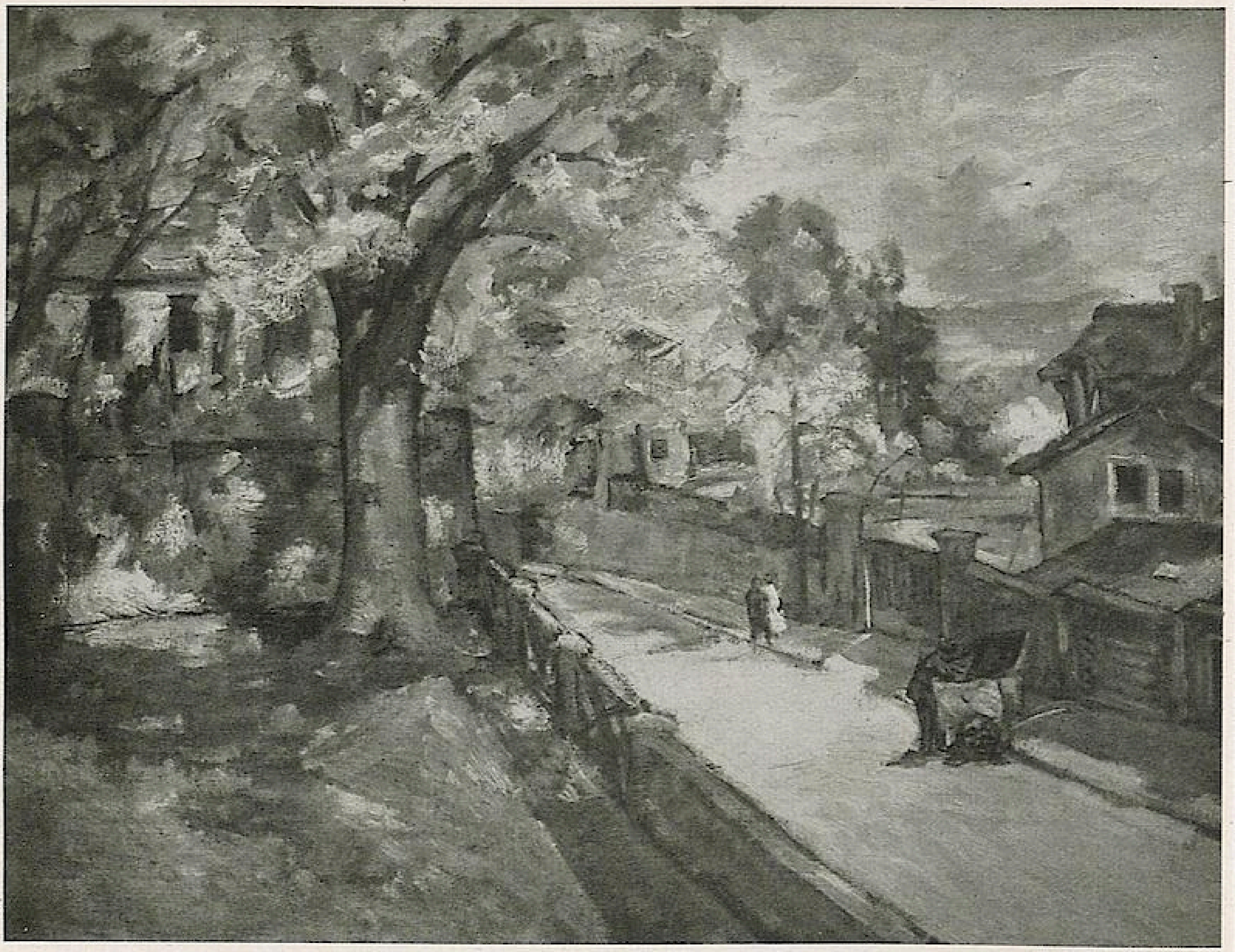
In der Künſtlervereinigung war dieſes noch etwas einheitlicher und geſchloſſener geworden als bisher, etwa abgeſehen von Auguſt Böckſtiegel, der noch immer in Bildern mit lebensgroßen Geſtalten in wildem Rot und Gelb ſchwelgt, Felixmüller, deſſen grotesk verzerrte Bilder — „Künſtler in Armut“ und „Kleinkinderbewahranſtalt in Klotzſche“ — mehr von Tendenz als von Kunſt zeugen, Otto Meiſter, der in den vier apokalyptiſchen Reitern und in der „Schaffung Evas“ temperamentvoll eigene Wege geht, ohne noch vollſtändig zu überzeugen, Paul Caſſel und Konſtantin Franz, die ebenfalls noch Orgien in Farben veranſtalten.

In abgeklärter Vollendung treten dagegen die Altmeiſter Robert Sterl, Otto Gußmann und Ludwig von Hofmann auf den Plan. Sterl ſtellt je zwei Bilder aus zweien ſeiner Stoffgebiete aus: „Steinbrecher bei der Arbeit“, in denen ſeine große Kunſt Menſchen in wuchtiger Arbeit hinreißend darzuſtellen und leuchtendes ſonniges Licht über Stein und Menſchen auszugießen, glänzend zur Geltung kommt, dazu zwei in meiſterhafter Flottheit hingeworfene Anſichten von der Wolga und von Niſchni-Nowgorod. Von Otto Gußmann ſah man ein geiſtvolles Selbſtbildnis und einen vortrefflichen Frauenakt in feiner Harmonie mit der Umgebung. Ludwig von Hofmanns „Ritornell“ zeigt in abgeklärter Zurückhaltung ein halbes Dutzend nackter Jünglinge und Mädchen in der friedlichen Stille des Hirtenlebens. Zu dieſen dreien tritt noch als bewährter Meiſter Paul Rößler in einem Stilleben und einer Maskerade. In geſchmackvoller Eleganz gibt ſich Ernſt Richard Dietze in ſeinen weiblichen Bildniſſen, als tüchtiger Könner in impreſſioniſtiſcher Malweiſe in ſeiner Studie aus dem Kaffee Pollender. Als Gäſte wurden eingeladen Edward Munch und Karl Hofer. Munch war mit ſeinen drei Gemälden kaum überzeugend vertreten. Karl Hofers „Rufer“, der an hervorragender Stelle den Blick auf ſich lenkte, wirkte in ſeiner kühlen Klarheit und ſcharfen Betonung der Linien als das Werk eines klug berechnenden, ſeines Stils ſicheren Künſtlers. Zu dieſem kamen weiter Joſeph Hegenbarth und Otto Schubert, denen beiden je ein beſonderer Raum zugebilligt worden war. Hegenbarth iſt eine ſtarke Perſönlichkeit, beſonders als Graphiker. Sein „Zug Alexanders gegen die Perſer“ in impreſſioniſtiſch erfaßten Aquarellen, gibt überaus lebendige Maſſenſzenen in einheitlichem Fluß und flotter Technik. Das Ganze iſt von friſcher ſtarker Eigenart. Dazu kommen ein Dutzend Ölgemälde: „Würfelſpieler“, „Rauchender“, „Obſtpflücker“, „Raufbolde“, „Bacchantenzug“, „Betrunkener“ uſw. — alles energiſch im charaktervollen Ausdruck der Züge und der Bewegungen. Auch die Radierungen aus Stimmen der Völker in Liedern und die Zeichnungen aus der Mappe Odyſſee zeigen dieſelben Eigenſchaften kraftvoller Eigenart.

Otto Schubert iſt, in ſeinen zahlreichen Gemälden — „Sintflut“, „Reiterkampf“, „Tobias heilt ſeinen Vater“, „Bacchant und Nymphe“, „Straße mit Poſtwagen“ uſw. — ſehr vielſeitig in den Gegenſtänden, aber auch ungleich in der Ausgeſtaltung. Auch er hatte ein Geſamtwerk „Hannibals Zug über die Alpen“ und Radierungen aus einer Mappe „Die Fibel“ ausgeſtellt; ſie wirken zum Teil etwas leer für das große Format. In allem zeigt ſich Schubert als ein freudiger Lebensbejaher. Da iſt weiter Eugen Fraaß mit klar geſehenen Landſchaften, beſonders einer „Familie in Winterlandſchaft“, Walter Jakob mit dunkel gehaltenen charaktervoll maleriſchen Bildniſſen und einer breit und friſch hingeſetzten kriſtallklaren Winterlandſchaft. Auch von Fritz Winkler iſt eine prächtige Winterlandſchaft vorhanden; von Hans Hanner ein vornehmes farbenfrohes Damenbildnis; von Willy Illmer eine luſtige, altholländiſch geſehene Landſchaft, von Hans Nadler ein eigenartig romantiſch erfaßter „Angler auf einer Brücke“; von Wilhelm Rudolf ein „Eisgang“ und eine „Wildſau“, beide von Talent zeugend, von Oskar Trepte Straßenbilder und Felſenlandſchaft, auf die einfachſte Formel gebracht.

Auf dem Gebiete der Graphik ſind noch die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO SCHUBERT STRASSE MIT POSTWAGEN

Ausſtellung der Künſtlervereinigung Dresden

zarten feinen Illuſtrationen zu H. v. Hoffmannsthal, Cervantes und Longus (Daphnis und Chloe) von Otto Hettner zu nennen. In der Plaſtik ſteht wie immer Georg Wrba an erſter Stelle: ſeine Gruppe „Mutter und Kind", die Mädchenſtudie und die Bildnisſtudie ſind meiſterhaft in der Durchbildung wie im Ausdruck. Neben ihm ſteht Karl Albiker, von dem beſonders ein ſeelenvolles Frauenbildnis zu nennen iſt. Selmar Werners „Bogenſchütze mit Hund" iſt ein wohlabgewogenes linienſcharfes Bildwerk. Nennen wir noch Peter Pöppelmanns Mädchenbüſte, die feierlich ruhig ſitzende Frau von Joſt Pietſch, Rudolf Löhners nette Tiere: Leopard, Zebra und Nilpferdgruppe, Hermann Richters „Sitzende Haarflechterin" und zwei ausdrucksvolle Mädchenköpfe von Hugo Peters.

Die Ausſtellung der Kunſtgenoſſenſchaft im Verein mit der Seceſſion iſt weſentlich umfangreicher als die der Künſtlervereinigung, aber weniger reich an durch Eigenart hervorragenden Köpfen. Ferdinand Dorſch und Joſef Feldbauer geben in der Genoſſenſchaft das Beſte, mit ihnen Fritz Beckert, E. Buchwald-Zinnwald, Georg Öhme, Robert Paul Geißler, Hans Unger; unter den Bildhauern Paul Berger.

Dorſchs „Figurengruppe in Biedermeiertracht" iſt vortrefflich in Kompoſition, Charakteriſtik und Farbe; ſein zweites Bild: „Feldbauer und ſeine Modelle" gibt den Künſtler in ſeiner Haltung mit treffendſter Charakteriſtik wieder und iſt auch farbig reizvoll. Joſef Feldbauer iſt wie immer der Meiſter der mit Licht durchtränkten Farbe, der Ton-in-Ton-Malerei. Sein weiblicher Akt mit Maske iſt hierfür ein treffendes Beiſpiel. Auch Richard Müller bleibt ſich treu in ſeiner — Feldbauer ganz entgegengeſetzten — ſcharfſeheriſchen Manier, wie ſie ſich in dem buntfabigen Bilde „Haustiere" äußert; ein maleriſch vorzügliches Gemälde iſt dagegen ſein Stilleben mit Totenkopf. Fritz Beckert gibt im Schloßkorridor erneut einen Beweis ſeiner virtuoſen geſchmackvollen Innenraummalerei, in der Gegenſtand und Wiedergabe gleich reizvoll wirken. Georg Öhme

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT STERL — DER STEINBRUCH

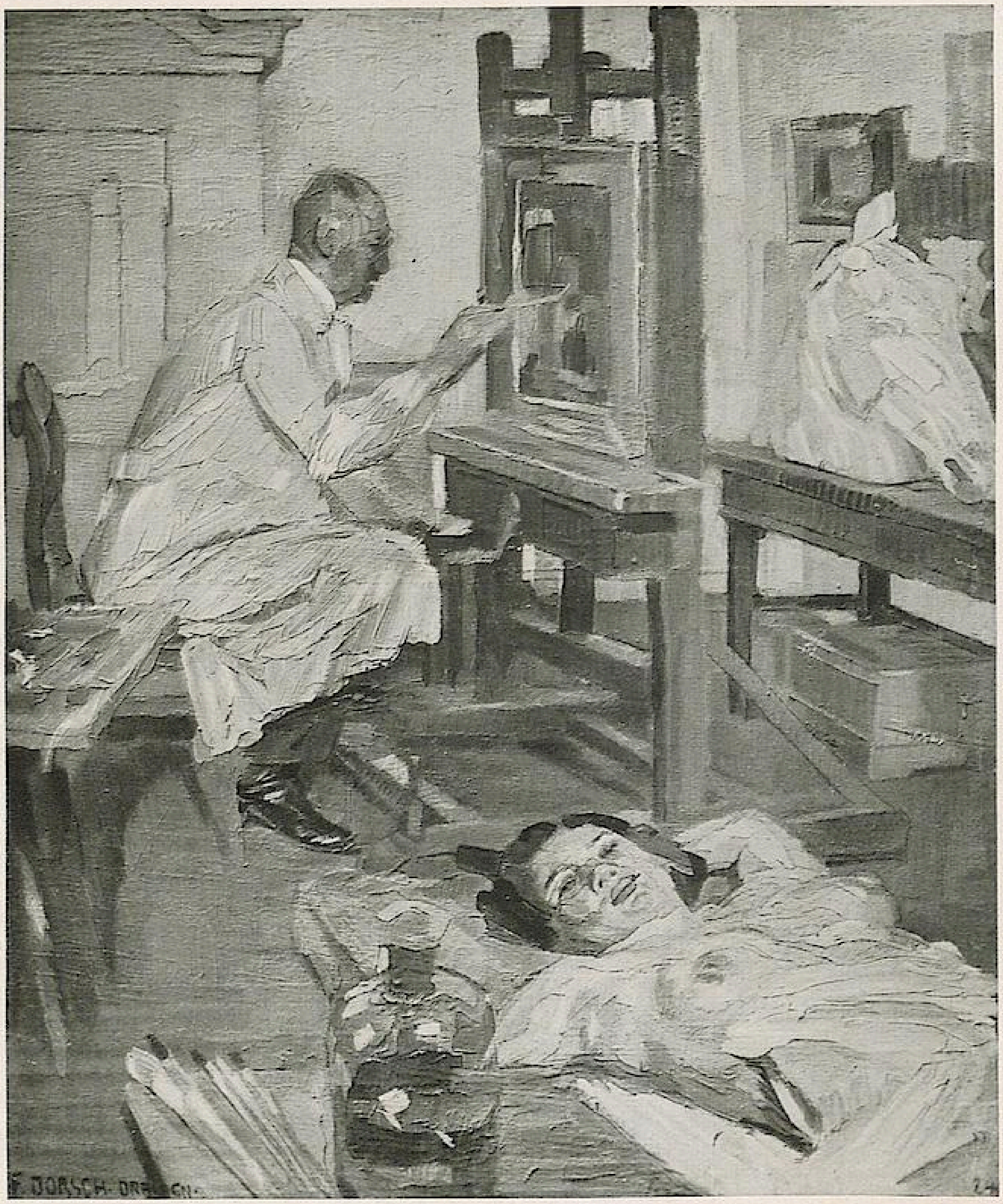
Ausftellung der Künftlervereinigung Dresden

hat in alter dunkler Manier zwei treffliche Bilder gemalt: einen „Zinnputzer" und einen „Bücherwurm". Hans Öhmes „Selbftbildnis als Gauklerkönig" ift im Sinne Ferdinand Dorfchs empfunden und malerifch nicht übel. Richard Guhr hat an zwanzig Stück feiner fymbolifch myftifchen Gemälde ausgeftellt, aber ihr Sinn — z. B. bei der „Ecclefia militans" — wird fich wohl nur wenigen gläubigen Seelen erfchließen; feine ganz perfönliche Malerei in leuchtenden Lokalfarben ift in ihrer Art trefflich ausgebildet.

Unter den Landfchaften findet fich manches gute Bild, fo die Erzgebirgsbilder von Buchwald-Zinnwald, der von feiner fcharf ftilifierenden, immer charaktervollen Manier zu einer weitfchauenden malerifchen Art übergegangen ift, von Paul Geißler, deffen Landfchaften an der Maas — z. B. „Schloß Anferemme" — fich durch ihre helle Klarheit und feine Stimmung vorteilhaft auszeichnen; Hans Spanks vortreffliche zartempfundene Elblandfchaft; kühlgefehene klare Kanalbilder aus Venedig von Sigfried Mackowsky u. a.

Johannes Ufer, Hans Unger, Wolfgangmüller Franz Gaudeck u. a. find mit bezeichnenden Werken ihrer bekannten Art vertreten. Ein paar Nicht-Dresdner, Otto Dill, Ernft Oppler und Walter Püttner haben der Ausftellung Vortreff-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausſtellung der Dresdner
Kunſtgenoſſenſchaft, Dresden

FERDINAND DORSCH
FELDBAUER UND SEINE MODELLE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausftellung der Künftler-
vereinigung Dresden

LUDWIG v. HOFMANN
RITORNELL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

liches zugeführt. Man ist versucht, Dills „Stierkampf“ als das beste Bild der Ausstellung zu bezeichnen.
Unter den plastischen Werken der Genossenschaft ragen die sehr lebendigen treffsichern Büsten von H. E. Grämer hervor, daneben von Paul Berger ein ganz vorzüglicher weiblicher Halbakt in Kalkstein, dem bei der Aufstellung der Kopf abgeschlagen wurde und der nun eigenartiger Weise als Torso weit monumentaler wirkt als mit dem an sich auch nicht übel wirkenden Kopf, der gesondert verkauft worden ist.
Die Vertreter der Secession sind merklich zahmer geworden als in früheren Jahren. Kandinsky, Feininger, Klee haben nichts wesentlich Neues zu sagen. Unter den Dresdner Secessionisten ragt Otto Lange mit sieben Landschaften, Segelschiffe, in linearem Rhythmus und weit besseren graphischen Werken hervor. Otto Griebel „Auswanderer“ und sein Familienbildnis sind anmutende Leistungen, aber kaum secessionistisch. Nennen wir noch aus dieser Gruppe Max Busyn, Wilhelm Lachnit, C. von Mitschke-Collande, Otto Dix, der unter anderm ein peinlich scharf charakterisierendes männliches Bildnis ausgestellt hat, und den Bildhauer Christoph Voll, der sich mit seiner Holzplastik, besonders dem „Taubstummen Mädchen“, sowohl nach der Seite des Ausdrucks wie der Technik als einen hochbegabten Künstler ausweist. Auch Rudolf Borns streng stilisierte Gruppe „Susanna“ (in Porphyr) ist ein der Anerkennung wertes Werk.
Auch eine kleine architektonische Abteilung war der Ausstellung der Kunstgenossenschaft angegliedert. Das Beste gaben hier Franz Hünerfeld (Gaststätte der Porzellanfabrik Hermsdorf), Hans Wiesinger (Porzellanfabrik in Freiberg) und Bernhard Weyrather (Geschäftshaus). Der sachlich einfache zweckmäßige Stil ihrer Bauten erscheint unserer Zeit besonders angemessen.

P. Schumann

ÖSTERREICHISCHE KUNSTAUSSTELLUNG 1900—1924

Die vier großen Wiener Kunstvereinigungen haben sich in diesem Herbste — mit Rücksicht auf das gleichzeitige Musik- und Theaterfest — im Künstlerhause zu einer Rückschau vereinigt. Einige „Wilde“ wären nach ihrem Charakter leicht unter die vier aufzuteilen, die sich nach ihrer Eigenart auch heute noch ziemlich scharf voneinander abheben, wenn sie sich auch allmählich einander genähert haben. Man könnte ungefähr die vier Temperamente in ihnen ausgedrückt finden, vier Ausstrahlungen des menschlichen Wesens, die wenigstens den heutigen Österreicher ziemlich erschöpfend repräsentieren, wenn auch einige bedeutende Künstler wie Clementschitsch, Curry, Harta, Merkl, Sterrer gar nicht vertreten sind. Die Tendenzen anderer kehren doch in anderen Werken wieder. Aber diese fehlen wirklich in einem Gesamtbilde der heutigen österreichischen Kunst.
Die Künstlerhausgruppe empfängt gleich im ersten Saal, als Hausherr, tritt aber sofort bescheiden hinter den Gästen zurück und kehrt nur noch in zwei Sälen wieder. Sie wäre hier das phlegmatische Temperament, die Akademie, festgewurzelt in den seit Jahrhunderten bestehenden Auffassungen und ihren Methoden, festgewurzelt in dem sehr konservativen Geschmack des Wiener Publikums, festgewurzelt aber auch im Volke. Das zeigt sich in ihrer innigen Verherrlichung der heimischen Landschaft und noch in einem anderen Zuge, dessen Bedeutung meines Erachtens allgemein übersehen wird. Er mag mit der schauspielerischen Neigung unseres Volkes zusammenhängen. Nämlich den meisten von ihnen gelingt es ausgezeichnet (was auch Defregger so wohl verstand, hingegen Makart gar nicht), Affekte in Miene und Haltung auszudrücken. Auch dies ist malerische Kunst, wenn auch nicht des reinen Malens um seiner selbst willen. Hier wird eben dem Gegenstand große Bedeutung zugeschrieben, aber nicht im Sinne des intensivsten menschlichen und zugleich malerischen Erlebens (wie etwa bei Delacroix), sondern im Sinne des Erzählers, der sich an einer guten Pointe erfreut. Also eine gesellige Kunst, eine Kunst der bürgerlichen Gesellschaft, mit deren Fühlen sie völlig übereinstimmt.
Die Secession ist — oder war einmal — das sanguinische Element, die stürmische Jugend — aber natürlich, man kann nicht durch Jahrzehnte hindurch die Ver-sacrum-Stimmung festhalten. Aufgebaut auf der Münchner Kunst um 1900, deren breite, flächige Manier allmählich zur Tonmalerei gewandelt wurde. (Keine geringe Leistung: mit breiten Strichen und dennoch tonig malen!) Auch die Japonismen und Sym-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung der Dresdner
Kunstgenossenschaft, Dresden

OTTO DILL
DER STIERKAMPF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

bolismen jener Zeit wirken nach. Doch gibt es auch eine jüngere Gruppe (Kitt, Dobrowsky, Schütt u. a.), die ſich ſehr lebhaft die neueſten Tendenzen aneignet und mit den ererbten Methoden zu verſöhnen ſucht. Überdies pflegt hier auch eine mehr konſervative Steirer und eine ſehr draufgängeriſche Kärntner Gruppe einzuſenden.

Der Hagenbund iſt das Haus der Formen-, Licht- und Farbenſpiele, ein melancholiſches Traumland mit Vexierſpiegeln, eine etwas abſeitige Provinz mit Vizinalbahnen, eine Geſellſchaft von Originalen, die meiſt nur mit den Fußſpitzen dieſe irdiſche Welt berühren. Aber alle drängen doch leidenſchaftlich dem Leben zu. Merkl flüchtet meiſt in Schäferidyllen, Seibold und Philippi leben in Ekſtaſen, Ehrlich in der Sphäre Doſtojewskys. Ferner ſind uns ganz grüne Menſchen mit grellroten Reflexen ſchon eine ganz vertraute, liebe Tatſache geworden. Auch die Regenbogenmärchen von Reinitz geraten oft ſehr menſchlich, dieſe faſt ſchon gläſerne, jedenfalls durchſichtige Geiſterwelt hat ſo rührend-pathetiſche oder zaghaft-demütige Gebärden. Floch taucht ſeine Geſtalten und Landſchaften in eine ergreifende blau- und weinrote Wehmut. Laske iſt vielen zu literariſch und zu wenig maleriſch, aber den ausgelaſſenen und im Grunde doch ſehr melancholiſchen Humor in ſeinem wimmelnden Menſchen- und Tiergeſprudel kann ihm niemand abſprechen. — Weniger gilt dieſe Charakteriſtik von den Plaſtikern. Namentlich Barwig iſt wunderbar mit ſeinem Material verwachſen. Neulich hat er aus zwei Baumſtämmen zwei Männer geſchnitten. Nur die Arme angeleimt, ſonſt e i n Guß — meiſterhafte Arbeiten. Schade, daß beide Jünglinge außer von dem hohen Können ihres Schöpfers nichts Geſcheites zu ſagen hatten. Aber was ſollten ſie auch? Gerade ſolche Spitzen, ſolche Abſtraktionen eines Geſellſchaftskörpers können doch nichts anderes ſagen, als was dieſe Geſellſchaft im tiefſten bewegt. Und das iſt doch jetzt: dumpfe Ratloſigkeit, Suchen, Taſten . . . Und ſofern iſt dieſe ganze Gruppe ein beſonders treuer Ausdruck des Zeitempfindens.

Hingegen die Kunſtſchau-Leute haben faſt alle etwas Rabiates, Ketzeriſches, wenn ſchon nicht in ihrer Malerei, ſo in ihrem Weſen. (Sie brauchen deswegen nicht gerade Choleriker zu ſein.) Sie ſind um Kokoſchka geſchart, ſeine revoltierende Gebärde überſchattet die ganze Gruppe. Auch Kolig ſpart nicht mit Angriffen gegen das gute Herkommen. Moll iſt eine aufwühlende Kraft, der geborene Frondeur, ſo freundlich ſeine Bilder daherſchauen. Faiſtauer iſt von der Bauerntradition ausgegangen und ſetzt ſie mit wechſelndem Glück auch in Salonbildern fort. Die einſchmeichelnde Kraft des öſterreichiſchen Weſens macht ſeine Kampfſtellung verſöhnlich, die aber doch bei ihm wie bei den andern Mitgliedern der Gruppe durch das Bekenntnis zu einem neuen Formempfinden gegeben iſt.

Im oberen Stockwerke ſind die Architekten. „Volkswohnungen“ iſt das Hauptmotiv, wie es ja in der Tat das oberſte Problem der Stadt iſt. Viele erfreuliche Löſungen, von denen ja auch einige ſchon verwirklicht wurden. Eines der beſten Projekte von Örley, der am meiſten von Wiener Tradition erfüllt iſt und den lokalen Ton wie kein anderer trifft: ein großer Block um einen Gartenhof durch Einbuchtungen gefaltet, ſo daß nach innen wie nach außen eine ſehr wohltuende und praktiſche Gliederung entſteht. Die meiſten andern Bauten ſind durch die freie Geſtaltbarkeit des Betonbaues beſtimmt, die freilich — die große Gefahr — leicht zu ſpieleriſchen Löſungen verführt. Die von ſelbſt gegebene Wucht der tragenden und getragenen Steine und ſelbſt Ziegel iſt nun durch monumentales Empfinden zu erſetzen. Da muß ſich die perſönliche Kraft des Architekten zeigen.

Im Landſchaftsbau ſtehen ſich noch immer zwei Richtungen feindlich gegenüber: die Ohmann-Schule beobachtet den heimiſchen Hausbau wie auch die Landſchaft und ſucht Neubauten beiden anzupaſſen. Die andere Richtung leugnet ſeit O. Wagner die Berechtigung der Heimatkunſt und will alles nur aus Zweck und Material heraus konſtruieren. Aber die Anpaſſung an die Landſchaft ſcheint mir doch eine unumgängliche Forderung und damit wird man ſchon von ſelber in die Nähe der guten Tradition kommen, die immer aus der Landſchaft erwachſen iſt. Nur bei ſchlechter Tradition (Fabriken, Bahnhöfe und dergl.) iſt ein bewußtes Abweichen zu billigen.

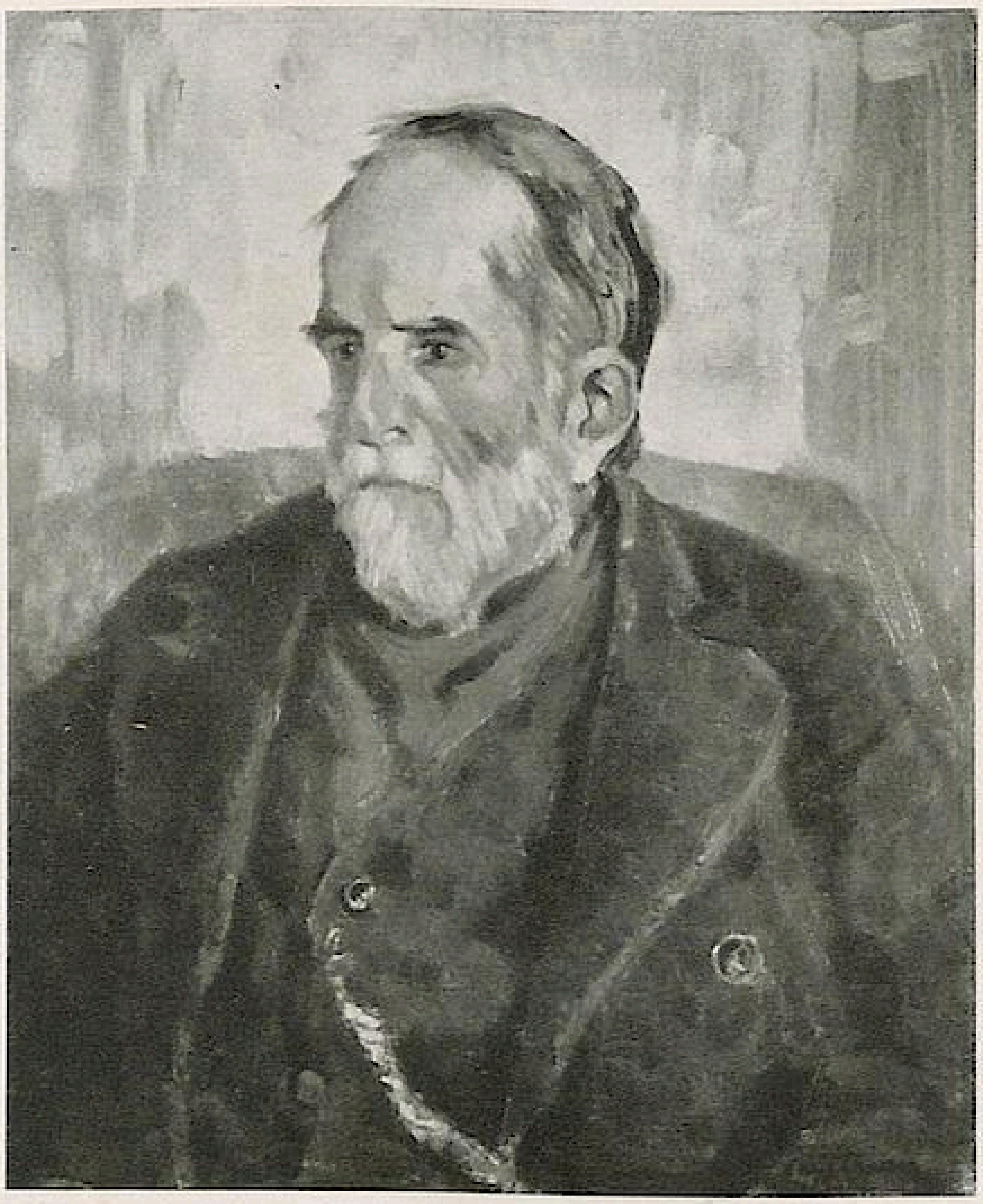
Hoch ragt Peter Behrens empor. Er verſteht es, die Größe unſerer Zeit, die Technik, wirklich zu monumentaler Größe zu geſtalten. Und doch ſteckt das architektoniſche Formgefühl der Jahrtauſende in ſeinem Werke. Man ſpürt durchaus keinen Bruch mit der Vergangenheit, trotz der neuen Mittel. Und ſo erhoffen wir Großes von ſeinem Einfluß und ſeiner Schule.

Franz Ottmann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HAGEMEISTER DIE WELLE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL THOMA BILDNIS KARL HAGEMEISTER

KARL HAGEMEISTER

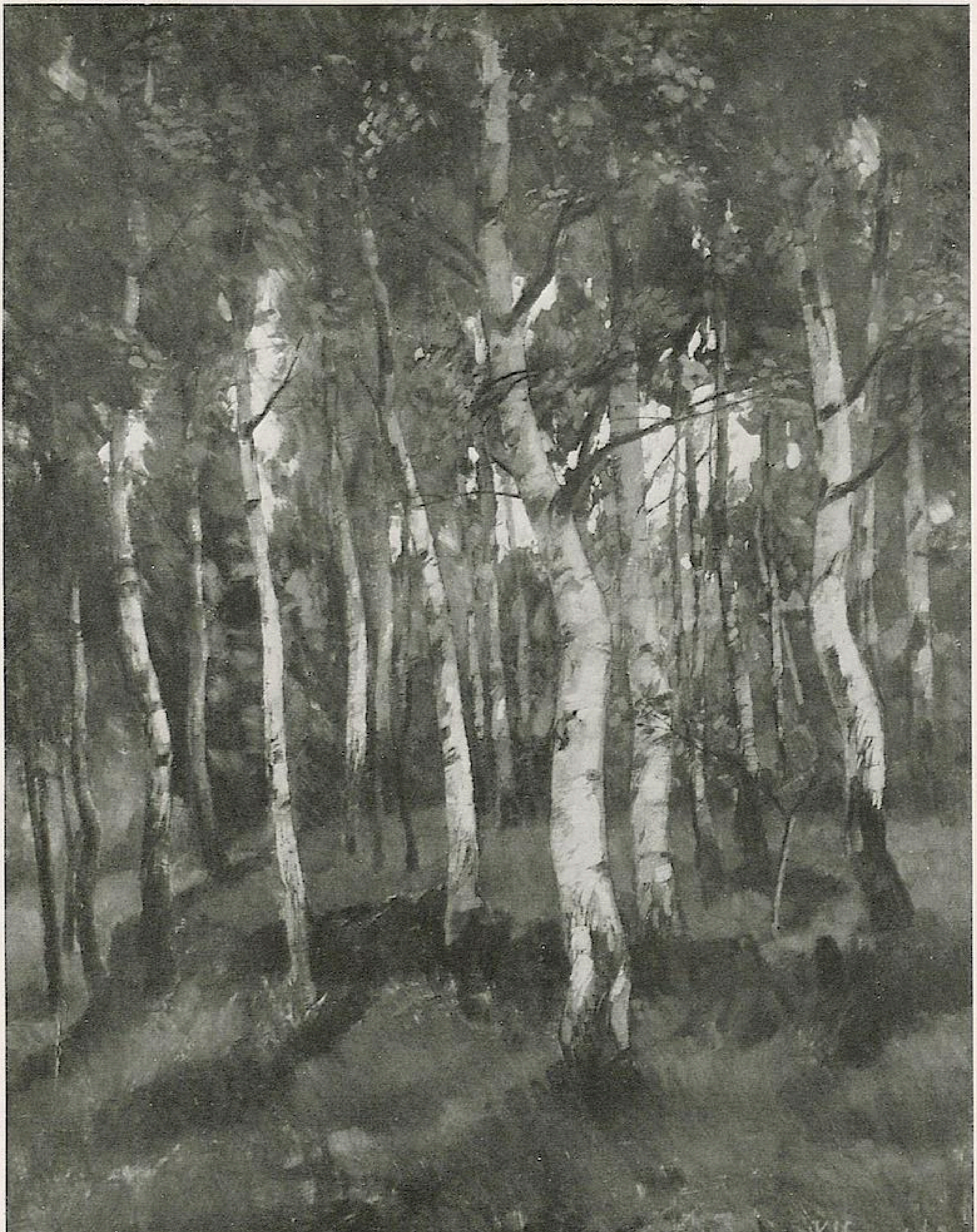
Hagemeiſter ist heute 76 Jahre alt. Generationen überſpringend, wuchs er in organiſcher Entwicklung — fernab allem Getriebe — einſam in der Natur lebend — empor zu jener Vollendung, in welcher er heute vor uns ſteht. Mit Richtungen und Moden, wie ſie im Lauf von 50 und 60 Jahren kommen und gehen, liebäugelte er nie. Er lächelte höchſtens darüber und ging von Anbeginn unbeirrt den Weg, den ſein Geiſt ihn wies und ſeine Kraft ſich bahnte. „Eine ungeheure Macht geht von demjenigen aus, der ein ganzes Leben lang ſich treu geblieben iſt.“

Geboren iſt Hagemeiſter in Werder an der Havel am 12. März 1848. Sein Vater war Obſtzüchter und Fiſcher, Hagemeiſter infolgedeſſen ſchon als Kind mit der Natur verwachſen: Sammeln von Vogeleiern, Schmetterlingen und Pflanzen, Angeln und Fiſchen waren ihm ſelbſtverſtändliche Freuden. Sein Sehnen und Trachten ging dahin, die geſchaute, erfühlte Natur nicht nur zu genießen, ſondern auch das, was er durch ſie erlebte, zu geſtalten — er wollte Maler werden. Die Verhältniſſe zwangen ihn zu einem Umweg. Er war drei Jahre Lehrer, auch Zeichenlehrer, kam aber dann zu Preller d. Ä. nach Weimar, deſſen Bilder (Eichen, Seebilder, Hünengräber) es ihm angetan hatten.

Von 1871—73 war er Prellers Schüler. Zwiſchenhinein machte er eine 13 wöchige Studienreiſe nach Rügen. 1873 fuhr er über Eiſenach nach München, malte an der Iſar (Ebenhauſen) und ging dann zu längerem Aufenthalt an den Hinterſee bei Berchtesgaden. Hier ſchloß er Freundſchaft mit Schuch, die bis zum Tode Schuchs währte und am ſchönſten dokumentiert iſt in Hagemeiſters herrlichem Buch über Schuch*). Dieſes Buch iſt ſo feſſelnd, daß es kein Maler miſſen ſollte. Es gibt nicht nur ein abgerundetes Bild vom Weſen und Schaffen Schuchs,

*) „Carl Schuch.“ Sein Leben und ſeine Werke von Karl Hagemeiſter. Verlag Bruno Caſſirer, Berlin.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus dem Besitz der
Galerie Heinemann, München

KARL HAGEMEISTER
BIRKENWALD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus dem Befitz der
Galerie Heinemann, München

KARL HAGEMEISTER
FELSENSCHLUCHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ſondern, ohne daß es dem Autor bewußt wird, tritt er ſelbſt uns in dem Buch menſchlich und künſtleriſch nahe.

Sechs Wochen verbrachten ſie gemeinſam auf der Litzlalm und gingen dann nach Wien zur Weltausſtellung, von da nach Dresden. Schuch reiſte weiter nach Brüſſel und wollte Hagemeiſter bewegen, mit ihm zu kommen. Dieſer aber wollte ſich erſt Prellers Einverſtändnis holen. Auf Grund ſeiner Studien bekam er von Preller den Freibrief und folgte Schuch nach. In Brüſſel arbeiteten ſie mehrere Monate zuſammen, waren in Oſtende, Antwerpen und gingen hierauf nach Holland, wo ſich 1874 Trübner zu ihnen geſellte. Es war dort ein gemeinſames Studieren an Köpfen, Akten, Stilleben.

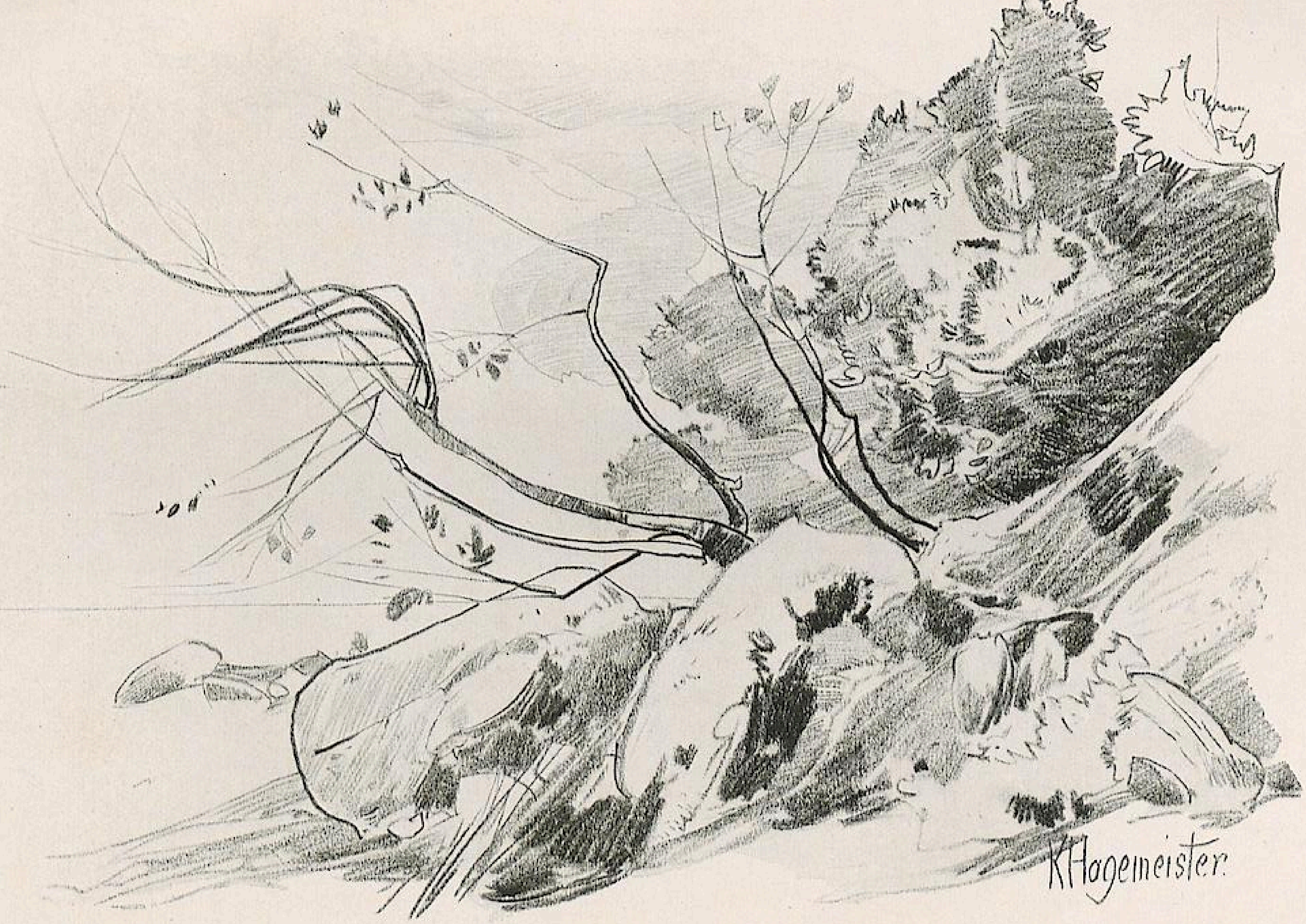
Im Mai 1875 kam Hagemeiſter nach Werder zurück. 1876 zog er nach Italien aus, über München, wo er Schuch und Trübner wiederſah. Zuerſt kam er nach Florenz, dann 14 Tage nach Rom, um ſich ſchließlich fünf Monate in Olevano feſtzuſetzen. Im Herbſt kehrte er nach Rom zurück und der Campagna. In dieſer ganzen Zeit galt ſein Hauptſtudium dem Bau der Landſchaft. In Venedig traf er mit Schuch zuſammen, wo er außer Köpfen und Stilleben auch Architektur malte. Es mutet einen eigen an, wenn man Hagemeiſter erzählen hört, wie dort die beiden mit Feuerbach zuſammenſaßen! Feuerbach, von dem uns ſchon wieder beinahe zwei Generationen trennen!

Auf dem Heimweg von Italien hält Hagemeiſter ſich noch einige Wochen in Pieve di Cadore auf und bei Schuch am Wildſee, dann kehrt er in ſein ſtilles Werder zurück.

Sein Schaffen gilt nun der näheren Umgebung ſeiner Heimat und es folgen einige Jahre gemeinſamer Arbeit mit Schuch am Schwielowſee und in Kähnsdorf.

Dann folgen 12 Jahre einſamſten Schaffens ebenda. Mutterſeelenallein! Hagemeiſter beſorgt ſeine Wirtſchaft ſelbſt, lebt von der Jagd — er erlegte in dieſen Jahren ca. 300 Stück Großwild. Seine große Lehrmeiſterin, die Natur, führt ihn von Erkenntnis zu Erkenntnis, daß die Natur kein Stilleben iſt, ſondern ein ſchöpferiſcher, ewig arbeitender Organismus; daß der Ton durch das Licht erſetzt werden muß! Er malt Wald —

Aus dem Beſitz der Galerie Heinemann, München — KARL HAGEMEISTER, ERLEGTER EBER



KARL HAGEMEISTER ZEICHNUNG

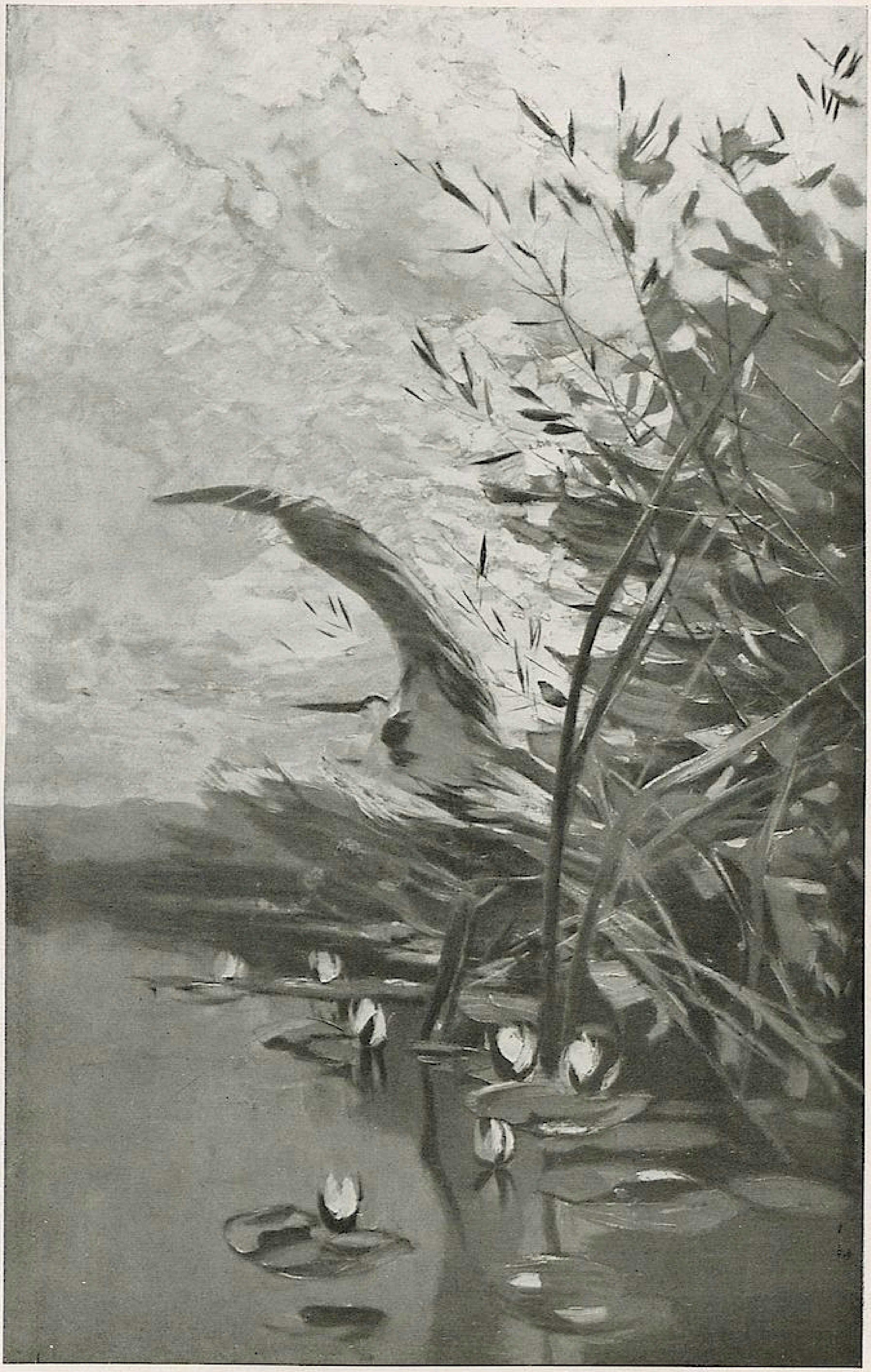
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wild — Waſſer mit Teichroſen und Schilf. Alles groß, lichtvoll und den Bewegungsgraden der Naturdinge entſprechend bewegt. Bei der Größe ſeiner Anſchauung war es ihm Notwendigkeit, naturgroß zu malen, ſeine Waldbilder bis zu zwei Meter. Er malt Rohr und Schilf, nicht bloß für ein zu malendes Bild, ſondern um ſein Bild charakteriſtiſch hinzuſchreiben; endlos zeichnet er Wind im Schilf, naturgroße Teichroſen.
1884 unterbrach er ſeine einſamen Studien, um mit Schuch in Paris zuſammenzukommen. Auch hier im Brennpunkt der damaligen Kunſtſtrömungen blieb er ſich ſelbſt getreu und ging unbeirrt ſeinen Weg.
1890 ſiedelte er in den Entenfang über, lebt von der Fiſcherei und führt 18 Jahre lang ein ganz zurückgezogenes, nur der Kunſt geweihtes Leben. Man denke! 12 Jahre Ferch, 18 Jahre Entenfang ..... alſo 30 Jahre Einſamkeit aus innerer Notwendigkeit heraus, um in engſtem Zuſammenleben mit der Natur weiterzudringen auf dem einmal erkannten Wege. Er hat die Majeſtät der Natur in allen Regungen ſtändig vor ſich, dadurch wird er ſelbſt immer elementarer. So tritt er z. B. eines Morgens im November ans Fenſter. Es iſt Nebel ..... Alſo malt er Nebel .. über die ganze Leinwand, und entwickelt daraus die Dinge der Landſchaft. Dann teilt er den Stimmungston in zwei komplementäre Töne, die er dem Himmel ablas. Jedesmal dem Licht entſprechend.
Mit aller Macht trieb es ihn an die See. Er mußte dorthin. Er ging nach Lohme an der Nordküſte von Rügen. Dort fühlte er das Walten der Naturkräfte am elementarſten, und ihre Darſtellung wurde nun der Inhalt ſeiner Bilder. Er ſagt ſelbſt: „Ich war gezwungen, die Naturdinge dort oben neu und gründlich zu ſtudieren. Ich zeichnete die wachſenden kämpfenden Bäume, die ſchnelllangſam ſich bewegenden Waſſermaſſen ..... Dann malte ich dieſe Dinge, das Waſſer in ſeiner Durchſichtigkeit und verſchiedenen Bewegungsgraden. Die geſetzmäßige Wirkung der Stimmung auf den Flächen. Die Lieblichkeit der dortigen Flora im Gegenſatz zur brutalen Wucht der Wellen. Die wichtigſten Erſcheinungsformen der Dinge ſind die, die ſie unter den meiſten Bedingungen zeigen. Das iſt bei der See die Brandung — deren Donner man ſelbſt bei Nacht hört, wenn man nichts ſieht. (Alle andere Seemalerei iſt Seeſtilleben.) In dieſem Sinne malte ich die größten Stücke, alle auf einen Sitz in zwei bis drei Stunden, die Küſtenbilder ebenſo!"
Nicht eines ſeiner Seebilder gleicht dem andern.

KARL HAGEMEISTER — TEICHROSEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL HAGEMEISTER REIHER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus dem Befitz der Galerie Heinemann, München

KARL HAGEMEISTER, TAUWETTER

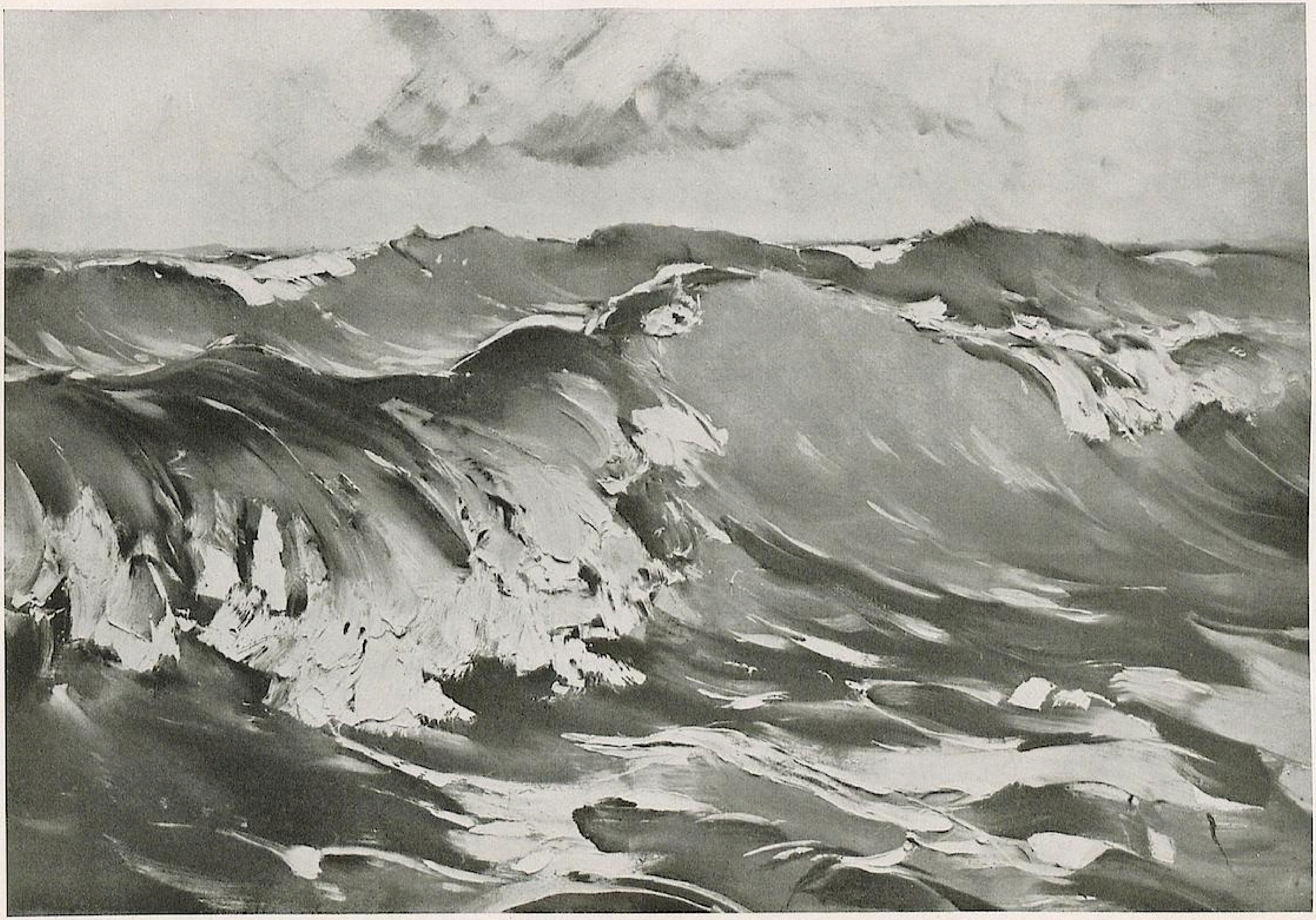
Ein anderes Mal erzählt er: „Was habe ich alles gefehen, gefühlt, wenn die Kraniche, Dohlen, Droffeln den Frühling nach Schweden trugen — oder den Winter ankündigten, wenn fie zurückkommen. Die nordischen Taucher zu Taufenden erfcheinen — und eines Morgens hat der Himmel das Leichentuch ausgebreitet. Schnee fiel. Oder im Herbft: der Sturm jagt das welke Laub in die See — fie will aber den Reichtum nicht haben, fie ift felbft reich genug und gibt alles zurück, fie wirft alle die Dukaten wieder in langen Reihen an den Strand."

So wurden Hagemeifters Bilder der unmittelbare Ausdruck eines feelifchen Erlebniffes.

Aus dem Befitz der Galerie Heinemann, München

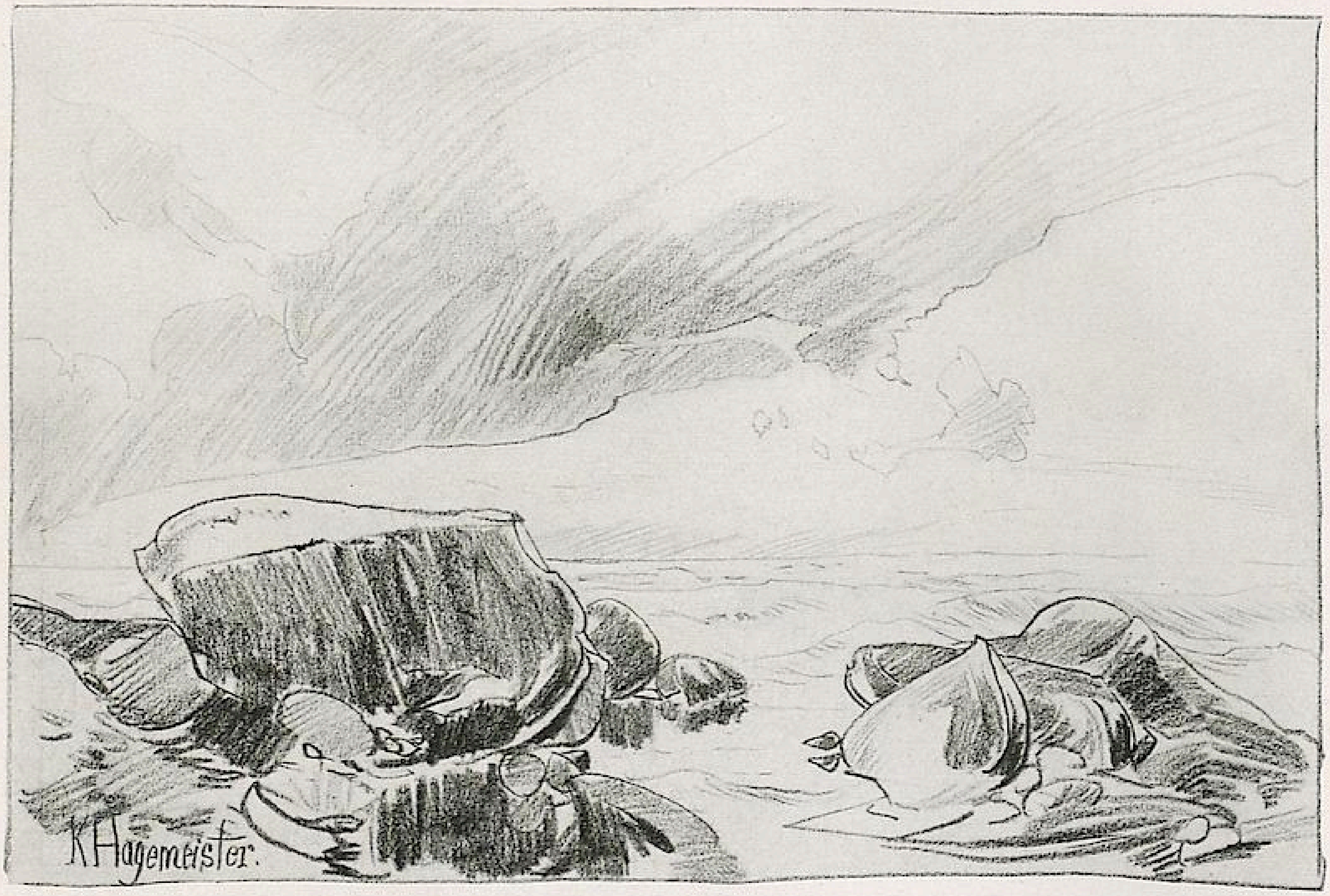
KARL HAGEMEISTER, ALTER KAHN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL HAGEMEISTER STURZWELLE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL HAGEMEISTER — ZEICHNUNG

Durch ungezählte Zeichnungen trachtete er immer tiefer einzudringen in das innerste Wesen der Natur; er erkämpfte sozusagen jedes neue Werk durch emsigstes Studium der Details —. Um z. B. seine grandiosen Küstenbilder schaffen zu können, zeichnete er massenhaft Steine, windbewegte Buchen, sogar die Blätter der Buchen lebensgroß ..... So erobert er sich immer wieder die Natur, gestaltet sie in sich neu und schreibt sie dann in einem Guß groß — bewegt — gewaltig — schöpferisch auf die Leinwand. Trägheit der Materie existiert für ihn nicht, absolute Beherrschung der Form ist selbstverständlich: seine Wolken schweben, alles was fließt, ist flüssig gemalt, was schäumt, kocht, spritzt — pastos — der Pinsel genügt dem greisen Titanen nicht mehr: Hasenpfoten, Spachteln, der Handballen, ja der ganze Ärmel ist ihm recht, ja gerade gut genug, um seinem leidenschaftlichen Impuls Ausdruck zu verleihen.

Hagemeister dünkt sich nie am Ziel. Er schreitet weiter. Immer inniger und tiefer fühlt er, daß zuletzt Symbole zum Ausdruck kommen und so erreicht er jene höchste Stufe, die denen vorbehalten ist, deren Herz rein und jung blieb.

Äußeren Erfolg hat Hagemeister nie erstrebt. Einsam und weltabgewandt stand er mit seinem ganzen Ich einzig im Dienste der Kunst.

Man spricht heute so viel vom ausgeraubten Deutschland, aber auch von Werten, die kein Feind uns zu nehmen vermag. Zu diesen zum Teil noch ungehobenen Schätzen gehören Hagemeisters Schöpfungen. Daß sie noch nicht allen erschlossen sind, ändert nichts an der Tatsache, es bestätigt im Gegenteil die alte, immer neue Erfahrung.

Aber wir hoffen aus ganzer Seele und wünschen, daß es nicht erst des nutzlosen Nachruhms bedarf, bis die Galerien Hagemeister zu ihren unumgänglichsten Beständen zählen, daß nicht Jahrzehnte hinweggegangen sein müssen über ein vollendetes Künstlerleben, ehe jeder Deutsche weiß, was er an Hagemeister besitzt.

Emil Thoma

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HAGEMEISTER ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HAGEMEISTER FRAUEN IM KRAUTFELD

HANS THOMAS RADIERUNGEN*)

Mir war und ist's immer unerklärlich gewesen, wie einer eine Geschichte der deutschen Kunst schreiben kann und in ihr der Graphik nicht wenigstens ebenso viel Raum gibt, wie etwa der Malerei. Spielt denn nicht die Graphik in der deutschen Kunst wenn nicht überhaupt die erste und schöpferisch reichste Rolle, so doch mindestens eine ebenso wichtige wie Malerei und Plastik? Das vorliegende Werk über Thomas Radierungen gibt ja als Ganzes die lebendigste Erinnerung an die Liebe der besten deutschen Künstler zur graphischen Vervielfältigung all ihres Schaffens und Gestaltens.

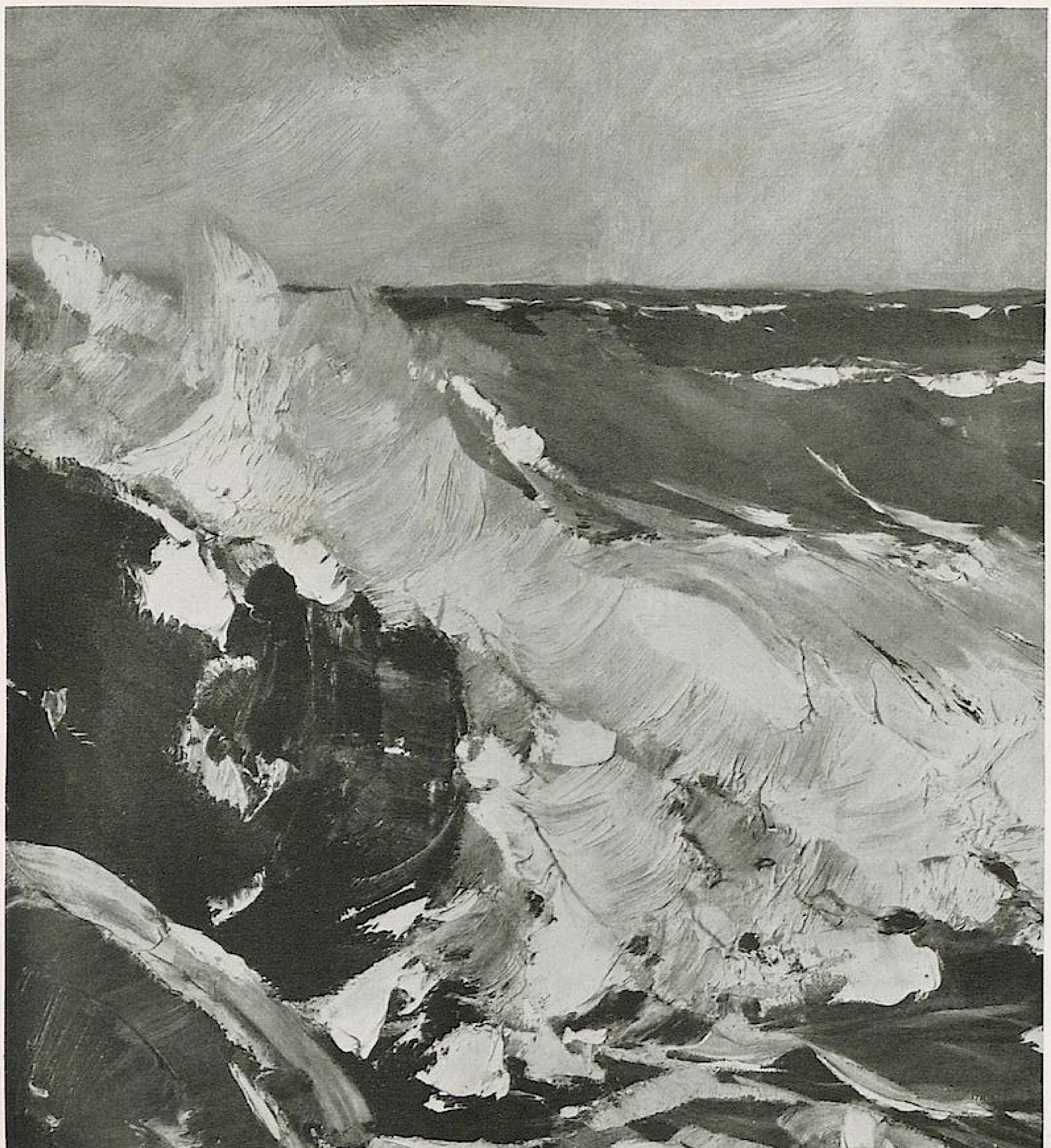
Wer Thoma in seiner stillen Eigenart quasi wie zu Hause kennen lernen will, muß sich in sein radiertes Werk gründlich vertiefen. Das ist an Hand des vorliegenden Werkes keine Anstrengung, ist reiner Genuß. Und es gibt uns so etwas wie eine ganz persönliche Führung durch sein Gesamtwerk. Denn ich kann mir nicht denken, daß Thoma dies oder jenes Bild auch noch radiert hätte, wenn ihm nicht an ihm besonders viel gelegen wäre. — Im übrigen hat Beringer nur recht, wenn er in dem Vorwort sagt: „Man wird kaum noch ein Radierwerk finden, das, vom Religiösen und Weihevollen an bis zum Humoristischen und Scherzhaften, durch alle Gebiete der Darstellung so erhaben und volkstümlich zugleich ist, wie das Werk Thomas."

Die Einleitung zum Katalog ist schlechtweg vorzüglich zu nennen. Sie gibt außergewöhnlich viel Tatsächliches. Wir erfahren sehr Wesentliches von Thomas Schaffensart. Wie er überhaupt zum „Radieren" kam, welches Material er benutzte, wie er technisch eigenwillig und doch sicher vorging, wie er drucken läßt, was er bei den Sammlern seiner Blätter nicht gelten läßt, welches Papier er gewählt usw.! Dazu hat Beringer für seinen Katalog eine Form gefunden, die allen Sammlern vorbildlich erscheinen dürfte. Und die Verlagshandlung hat durch Beigabe der 294 klaren, nichts auslassenden Abbildungen den Katalog gleichzeitig zum schönen Bilderbuch wie zum unentbehrlichen Handbuch zu machen gewußt. Es ist keine Frage: Das Buch ist für alle Freunde Thomas unentbehrlich. — Wenn ich einen Wunsch für die nächste Auflage habe, so ist es der um Beigabe einer systematischen Übersicht der Blätter.

Bredt

*) Hans Thoma, Radierungen. Von J. A. Beringer. Vollständiges Verzeichnis der radierten Platten und ihrer Zustände. Mit 294 Abbildungen. F. Bruckmann A.-G., München.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL HAGEMEISTER TEILSTÜCK AUS DEM FARBIGEN TITELBILD „DIE WELLE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. SCHUCHAJEW WINTERTAG IN FINNLAND

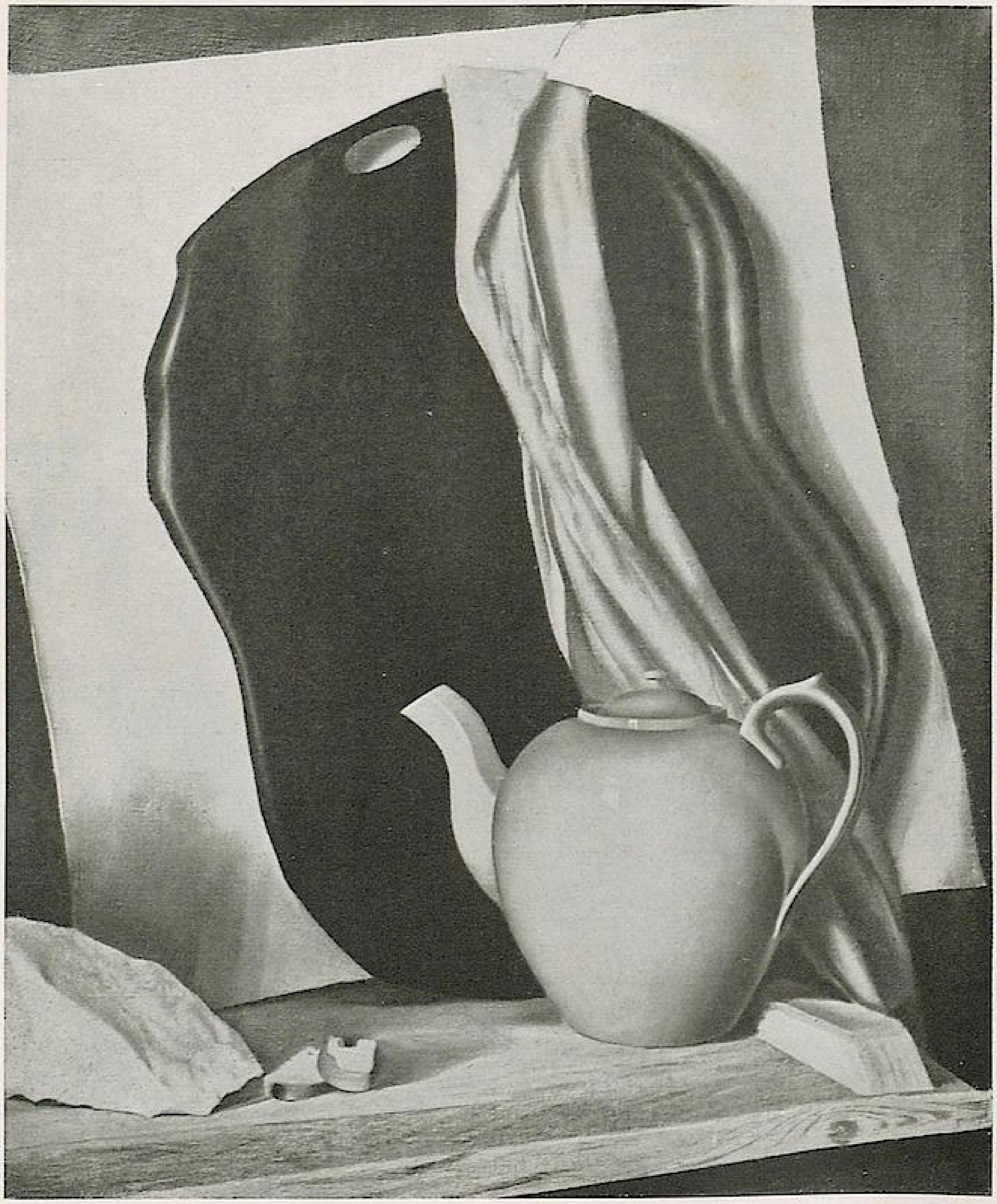
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. SCHUCHAJEW — SELBSTPORTRÄT DES KÜNSTLERS (LINKS) MIT GATTIN UND MALER A. JAKOWLEW

WASSILI SCHUCHAJEW

Die Erſcheinung, der Fall Schuchajew iſt gar nicht ſo einfach und viel komplizierter als das Werk Schuchajews es iſt.
Auf den erſten Blick glaubt man eine Natur vor ſich zu haben, eine primitive, robuſte Natur, eine Handwerkernatur, mit dem Schwerpunkt nach innen, ausgeglichen atmend, ſeinen groß geſehenen, ſtark modellierten Schöpfungen weſensverwandt.
Aber gerade, was Schuchajew nicht iſt, das iſt eine Natur, wie es ſie unter den Malmännern immer und überall gegeben hat; ſinnliche, freudige, ſtrotzende, geladene und explodierende Künſtlernaturen.
Was ihm fehlt iſt dreierlei. Richtiger: eins. Denn all das andere folgt aus dem einen. Ihm fehlt die Malerſinnlichkeit. Jener aus durſtigen und zeugungsfrohen, atemſtarken Sinnen geborene ſchöpferiſche Drang; alle Erſcheinungen des Lichtes, der Luft, des Lebens im Hirn, in den Fingerſpitzen, bis in den Rücken hinein fühlend; in Farben und Formen empfindend und denkend. (Bei Schwächeren iſt das Denken das Primäre.)
Aus dem Mangel an ſolchartiger Sinnlichkeit des Malers ergibt ſich, was Schuchajew ferner abgeht: die Phantaſie und das rein malerische Element. Es iſt, als ob das Maleriſche bei ihm nur Hilfsmittel, nicht Selbſtzweck wäre.
Schuchajew iſt Stockruſſe und trotz jahrelangen Arbeitens in Paris iſt er Stockruſſe, ein verſtockter Ruſſe geblieben. Er iſt vielleicht der einzige in Paris ſchaffende fremde Künſtler, der von den franzöſiſchen Malſchulen, Richtungen und der franzöſiſchen Maltradition abſolut nichts übernommen hat. Er iſt mit Überzeugung, wenn auch ohne es zu unterſtreichen, Ruſſe; und als ſolcher Naturaliſt. Er iſt gebannt von der äußeren Erſcheinung, von den wahrnehmenden Formen ſeiner realen Umwelt, die mit ſo gebieteriſcher Macht ihn feſſelt, zum Symbol der Urkraft der Form ſich ſteigert: er empfindet monumental. So haben ſeine Schöpfungen auch nicht das äußerlich Monumentale, das Geſpreizte, Aufgebauſchte, verlogen Große, d. h. nicht groß Empfundene, ſondern groß Gemachte, wie bei den meiſten ſeiner Zeitgenoſſen. Schuchajews Arbeiten ſind im wahrſten und beſten Sinne monumental.
Doch während ſeine Zeitgenoſſen in Paris, die von dem gleichen Empfinden ausgehen, von kompoſitionellen Prinzipien ſich leiten laſſen und die Form ſuchen, iſt er noch immer ein Kind des ruſ-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. SCHUCHAJEW STILLEBEN

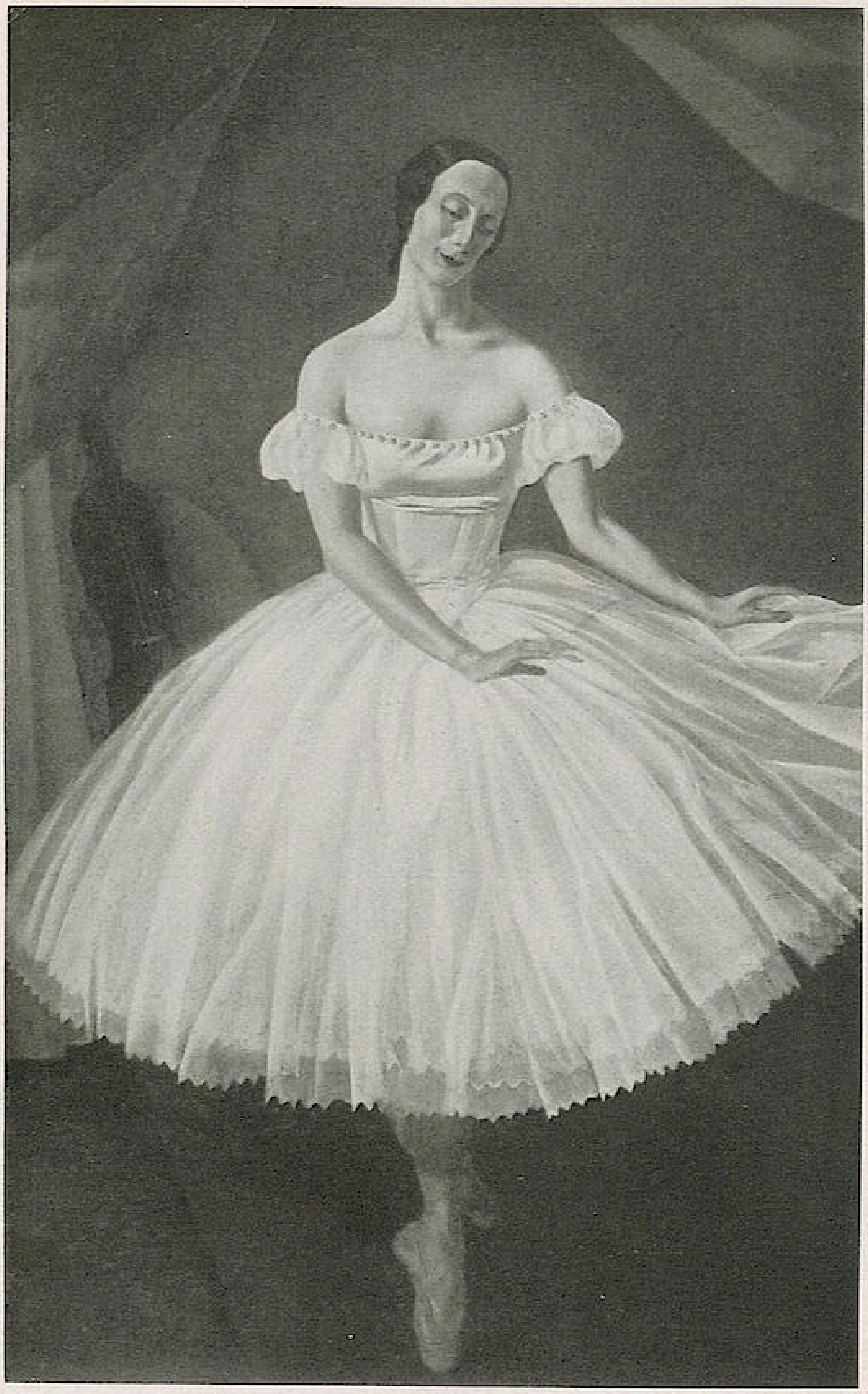
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. SCHUCHAJEW RUSSISCHE LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. SCHUCHAJEW FINNISCHES DORF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. SCHUCHAJEW ANNA PAWLOWA

ſiſchen Akademismus und des ruſſiſchen Naturalismus. Er modelliert ſeine Geſtalten auf das rein Plaſtiſche hin, und es iſt, als ob die Farbe ihm dazu dient, dieſes Plaſtiſche nur noch hervorzuheben.

So pendelt er zwiſchen akademiſcher Schulung und modernem Empfinden. Dieſer Schulung bleibt er treu, verleugnet ſie niemals. Selbſt wo er auf etlichen Bildern ſich mit dem Konſtruktivismus und der Fakturmalerei auseinanderſetzt. Er bleibt der ruſſiſche Altrealiſt. Doch während die ruſſiſchen Realiſten und Naturaliſten durch zwei Momente ſich auszeichnen, beide rein literariſchen Urſprungs, was demgemäß ihre Stärke und ihre Schwäche zugleich war: das Pſychologiſieren, das in der großen Freude an vertieſten und deutenden Porträts zum Ausdruck kam, eine Kunſt, wie ſie vielleicht nirgendwo in Ehrlichkeit und Treue der Wiedergabe der menſchlichen Physiognomie erreicht wurde; und zweitens das Fabulieren, das ein ſo amüſantes und reiches Gebiet der ruſſiſchen Kunſtäußerung ſchuf: das anekdotiſche, das Genrebild.

Wenn Schuchajew nun nicht mehr den Spuren dieſer ſeiner Vorfahren folgt, ſich von der Bildnismalerei nicht feſſeln läßt, auch keine erzählenden, tendenziöſen Kompoſitionen ſchafft, ſo liegt der Grund dafür darin, daß er, der Übergangstypus, das Verhältnis zum Menſchen als Individuum und als ſoziale Erſcheinung verloren hat.

Die frühere ruſſiſche Malergeneration war in ihrem größten Teil eine der Äußerungen der ruſſiſchen ethiſchen, religiöſen, ſozialen Strömungen, dem Leben und der Literatur abgeſehen. Das Maleriſche als Selbſtzweck exiſtierte kaum. Alles war aufgebaut auf dem Verhältnis des Menſchen zum Menſchen, und die Inbrunst dieſer Verhältniſſe ſchuf die Vertiefung. Dieses Verhältnis hat das neue Rußland weggewiſcht. Das neue Rußland hat allerdings ein paar junge ausgezeichnete Porträtiſten hervorgebracht, die aber nicht mehr von Eindringen, von Verſtehen, Liebe und Mitleid geleitet werden, ſondern von einer biſſigen, zerſetzenden Wut. Aber auch zu dieſen gehört Schuchajew nicht. Er iſt dem Menſchen gegenüber einfach indifferent. Er ſteht ihm mit einer gewiſſen Stumpfheit gegenüber,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

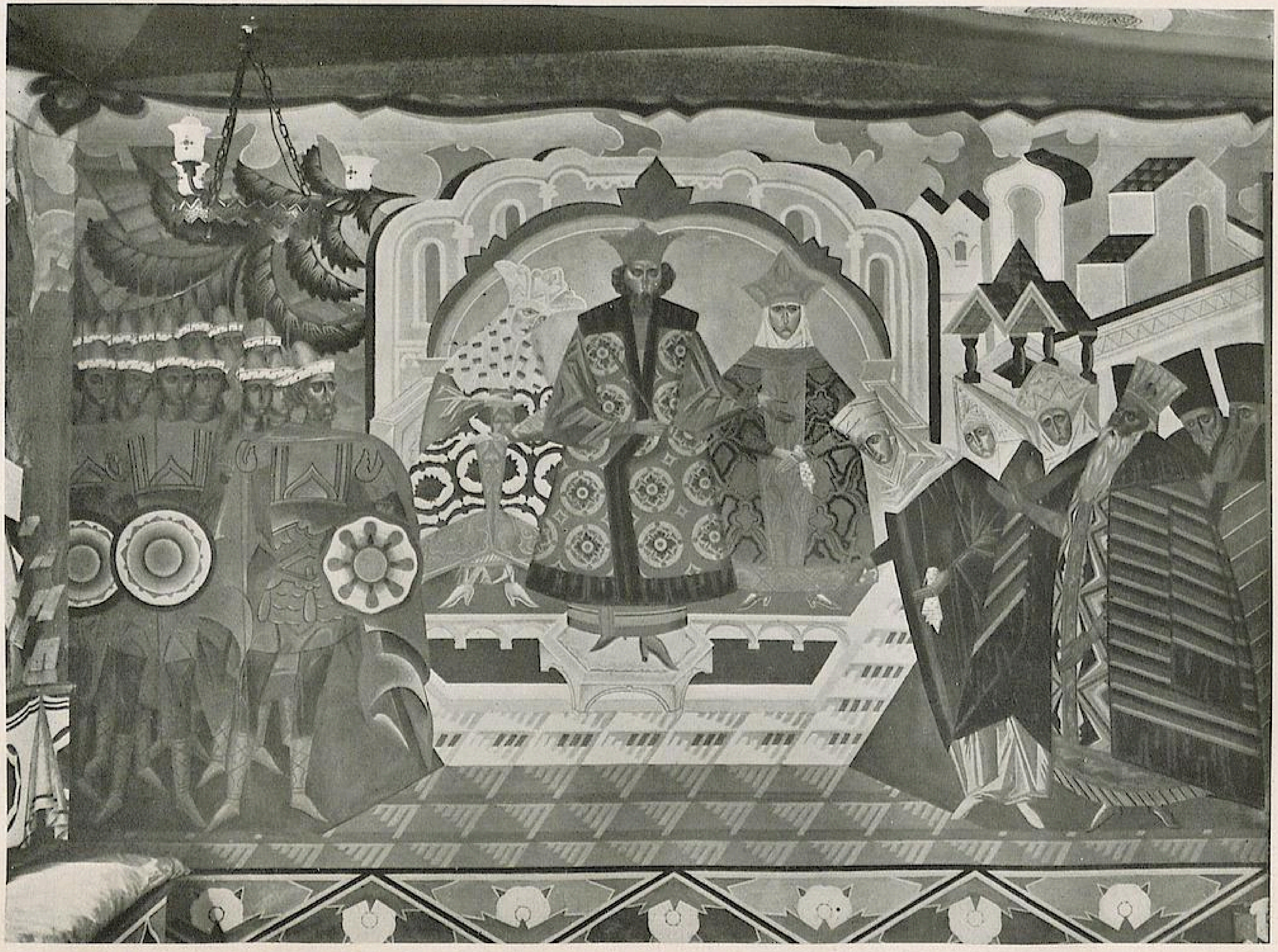
W. SCHUCHAJEW FRAU ANDRAJOWA

wie die Stumpfheit überhaupt das größte Hemmnis in Schuchajews Entwicklung ist. Schuchajew galt bereits auf der Petersburger Akademie für eine starke Hoffnung. Und diese Hoffnung ist er geblieben. Die Schwerfälligkeit in seiner Entwicklung hat das Gute für sich, daß er nicht gleich auf jedes neue Schlagwort horcht und gehorcht, daß er nicht von jedem Winde sich wenden läßt. Er segelt dahin, wohin auf großen Umwegen, nach vielen Irrungen, was keineswegs Verirrungen zu sein brauchen, die moderne Malerei hinaus will — nach einer neuen Meisterschaft. Einen neuen Realismus, auf Können gestützt, mit Erfahrung, Kennerschaft, Bewußtsein zu vollbringen, was frühere Meister von Ungefähr, aus dem reichen Instinkt heraus schufen. Das heißt allzu unbewußt, wie so manche Junge es ihnen nachsagen, haben die alten Meister nun doch nicht gearbeitet!

Schuchajew ist nun vorläufig von den konstruktivistischen Methoden allzusehr behext. So kommt es, daß er bei einer ganz naturalistisch abkonterfeiten sitzenden Dame den Fußboden zu konstruktivistischen Auseinandersetzungen benutzt. Und doch sind auf dem nämlichen Bilde die roten Strümpfe als Brennpunkt, die meisterlich abgemalten Brokatstreifen des Kleides prachtvoll. Oder er malt inmitten eines armseligen, armen, aber seligen Interieurs ganz naturalistisch einen ergreifend schönen, reifen Frauenkörper. Das Interieur aber malt er in umgekehrten Perspektiven, mit Durchschneidungen und konstruktivistischen Spielereien. Und doch gehört dieses Bild zu seinen schönsten, bleibenden Arbeiten.

Am meisterlichsten sind aber seine Landschaften, seine finnischen und russischen Landschaften. Die meisten im Winter und Schnee liegend, weil hier die scharfen Kontraste, die kahlen Bäume ihm zugute kommen. Hier fand er Anwendung für die radikale Malergeometrie. Die schiefen, steilen, phantastischen Dächer, die Winkel und Flächen, die sie bilden, Durchschneidungen, Gleich-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. SCHUCHAJEW

WANDGEMÄLDE FÜR EIN MUSIKZIMMER

Oper „Mär vom Zaren Saltan, dem Recken Gwidon und der Schwanenkönigin“
von Rimski-Korſakow: Ankunft des Zaren Saltan auf der Wunderinſel Gwidons

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. SCHUCHAJEW

WANDGEMÄLDE FÜR EIN MUSIKZIMMER

Oper „Der goldene Hahn“ von Rimski-Korſakow: Der Zar Dogon erreicht das Zelt der Schimanchanſchen Königin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. SCHUCHAJEW

WANDGEMÄLDE FÜR EIN MUSIKZIMMER

Oper „Ruslan und Ludmilla“ von Glinka: Der Zauberer Tſchornomor und deſſen Rieſenbart wird von ſeinen Zwergen zu der Prinzeſſin Ludmilla getragen

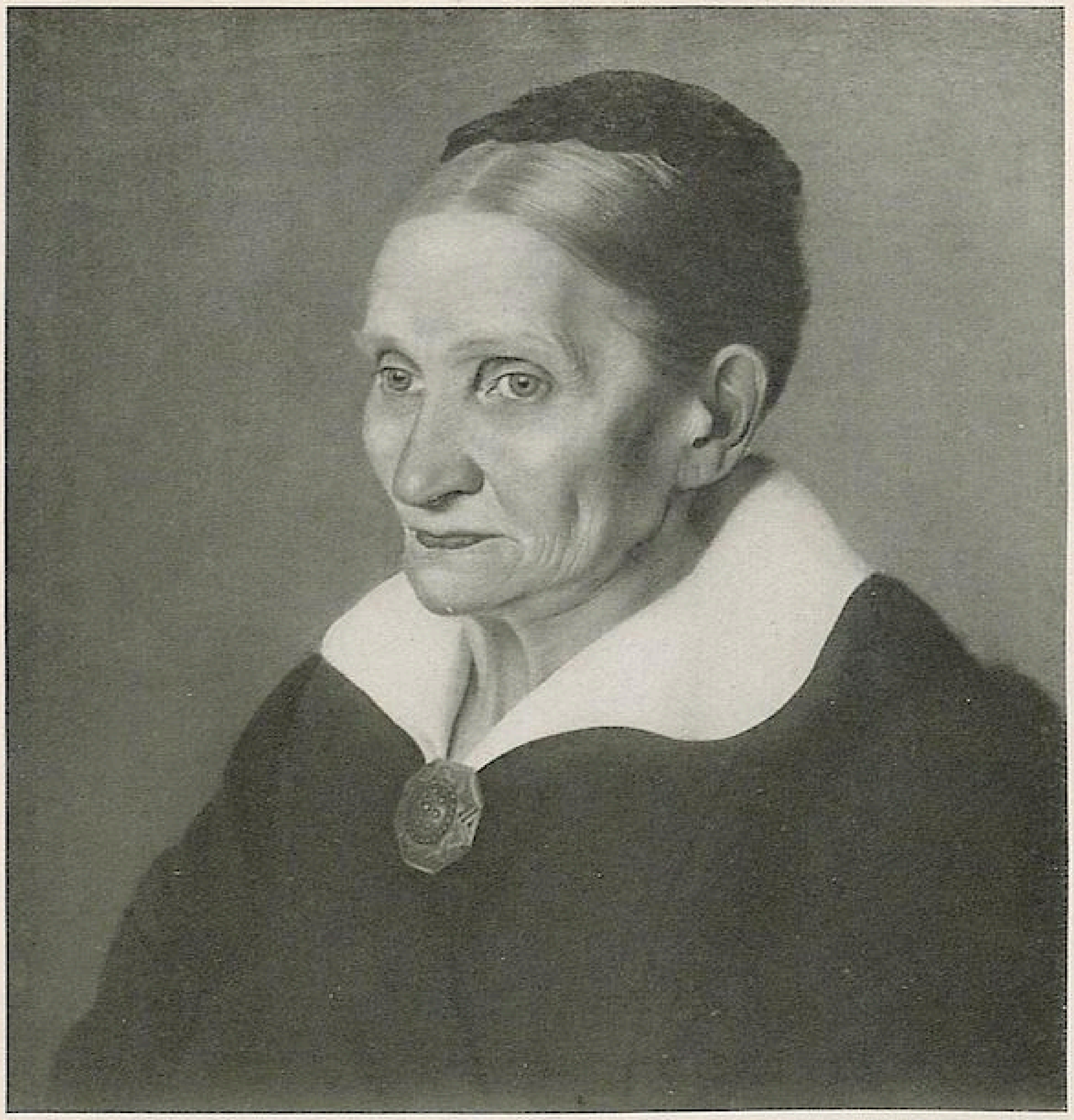
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. SCHUCHAJEW

WANDGEMÄLDE FÜR EIN MUSIKZIMMER

Oper „Ruslan und Ludmilla" von Glinka: Ruslan kämpft mit dem geheimnisvollen Riefenhaupt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. SCHUCHAJEW PORTRÄT EINER ALTEN DAME

gewicht, das ganze Arsenal von Spitzfindigkeit der Radikalen wird hier zur Selbstverständlichkeit, zur Realität, zum Realismus im besten und modernen Sinne. Hier ist nichts mehr Krampfhaftes, noch Gewolltes, hier sind die Probleme gelöst. Und diese Gelöstheit äußert sich, und das ist das Hoffnungsvollste an der Bewegung, in Stimmung. Es sind schöne, groß gesehene, wahr empfundene Bilder.

Dieser noch junge, von Widersprüchen gehemmte, mit Widersprüchen arbeitende Schuchajew ist auf einem guten Wege, den er mühsam emporsteigt. Aber eine Hoffnung bleibt er!

Paul Barchan

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM LEIBL — BILDNIS DER FRAU GEDON [AUSSCHNITT]

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DAS BILDNIS DER FRAU GEDON

Erinnerung an Leibl von Mina Gedon

Seitdem die Münchner Staatsgalerie das herrliche Bildnis der Frau Gedon von Wilhelm Leibl besitzt, wird soviel über dieses Bild gesprochen und geschrieben und soviel halb Wahres, halb Falsches auch, darüber erzählt, wie dieses Bild, das zuerst Eigentum meines Mannes Lorenz Gedon war, in fremde Hände kam und dann viele Jahre verschollen war, daß es mich schon lange drängt, einmal selbst die Geschichte dieses Bildes zu erzählen, so wie sie in meiner Erinnerung lebt.

Als junge Frau habe ich einem jungen Künstler Modell gestanden — und jetzt ist das berühmteste Leiblbild eben dieses Porträt Leibls — das Bildnis der Frau Gedon, das ihm seinen großen Namen schuf.

Es war im Jahre 1869. Ich war seit einem halben Jahre die Frau des Bildhauers Lorenz Gedon geworden. Wir hatten eine kleine Wohnung in der Schwanthalerstraße; und da war unsere Wohnstube ein Anziehungspunkt für viele junge Künstler, denn mein Mann hatte für diese Stube mit großer Liebe schöne alte Möbel und Bilder auf Streifzügen durch Augsburg und Ulm gesammelt. Begeistert kamen die jungen Künstler, meistens Alters- und Arbeitsgenossen meines Mannes zur Zeit seines Studiums auf der Akademie, um in unserer Wohnstube zu malen.

Und da kam eines Tages auch Wilhelm Leibl, mit Malkasten und Leinwand bewaffnet. Er nahm nach einigen Stunden eine reizende Studie mit sich fort, die wir dann trotz öfteren Fragens danach nie mehr zu Gesicht bekamen.

Ungefähr nach vierzehn Tagen erschien Leibl wieder bei uns, aber nicht mehr um das Stübchen zu malen, sondern mit der Bitte an meinen Mann, die Bewohnerin der Stube malen zu dürfen. Das war für mich ein neues Erlebnis, daß nicht nur meine Wohnstube, sondern auch ich selbst malenswert sei. — Leibl war damals fünfundzwanzig Jahre alt, eine kräftige, gedrungene Athletengestalt. Nach seiner ganzen Art, wie er sich kleidete und gab, hätte ich keinen Künstler in ihm vermutet. Er war gerade aus der Akademie ausgetreten und hatte noch kein Atelier.

Mein Gatte, welcher schon auf der Akademie ein großes Interesse für Leibl und seine Begabung hatte, willigte gerne ein, daß er mich male, und versprach Leibl, daß er ihm mit Atelier und allem behilflich sein wolle. Es freute meinen Mann, daß Leibl mit diesem Bilde sein Glück in der Ausstellung machen wollte. Im Bildhaueratelier meines Mannes wurde ein Winkel eingerichtet. Ich freute mich sehr darauf, bei der Entstehung eines Bildes nicht nur als Zuschauerin, sondern als Modell zu dienen.

In meinem Staatskleide aus heller Rohseide, einen alten Filigranschmuck mit roten Steinen um den Hals, — diesen Schmuck besitze ich noch — mit einem kleinen, grauen Strohhute am Arme, so stand ich da und wartete der Dinge, die da kommen sollten. Die erste Sitzung war, durch meine Schuld, nicht von langer Dauer. Ich erkannte bald, daß das Gemaltwerden keine so leichte Sache sei. Der vertiefte Maler malte und malte, und ich als junge Frau in einer Verfassung, in welcher es schwer ist, lange stille zu stehen, wurde blasser und blasser, so daß es nötig wurde, die Sitzung zu unterbrechen. Leibl war unglücklich und ich beschämt über meine Schwäche. Wir besprachen, daß die Sache für den nächsten Tag besser eingerichtet werden müsse. Es sollte für Stärkung mit Speise und Trank gesorgt werden, und so ging es wieder frohgemut mit Gatte und Maler und den besten Vorsätzen ins Atelier. Zwei Stunden stand ich ununterbrochen tapfer. Mein Gatte mahnte einigemale, daß ich ausruhen und mich stärken müsse, doch Leibl machte darüber ein so unglückliches Gesicht, daß ich jede Unterbrechung ablehnte. Aber leider mutete ich mir zu viel des Guten zu. Ein plötzlicher schwarzer Nebel vor den Augen, ein Sausen in den Ohren, und ich fand mich in den Armen meines Mannes, der mich gerade noch vor einem Sturze bewahrte. Als ich aus der Ohnmacht wieder erwachte, sah ich ein erschrecktes, aber auch sehr ärgerliches Gesicht und eine tiefe Stimme brummte grollend: Teufel, Teufel! Mein Mann bemühte sich, Leibl den Grund meines Unwohlseins — meiner Zimperlichkeit, wie dieser meinte — zu erklären. Nun stammelte Leibl allerdings mit einigen verlegenen Worten eine Entschuldigung, aber er wäre eben gerade so schön im Zuge gewesen, — und so wunderbar — und deshalb eben: Teufel, Teufel!

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Nun war es natürlich für dieſen Tag wieder vorbei. Wenn ich mich an dieſe kleine Szene erinnere, höre ich noch heute dieſes ſonore: „Teufel, Teufel!“ Der arme Leibl — jetzt verſtehe ich das beſſer — war ſo vertieſt in ſeine Arbeit geweſen, nichts anderes gab es für ihn in dieſen Augenblicken auf der Welt. Damals war ich aber doch etwas gekränkt, denn zwei Stunden ohne Unterbrechung ſtille zu ſtehen, hatte ich doch für eine ganz ſchöne Leiſtung gehalten und hatte eher erwartet, ein Lob zu ernten. Es hätte mir aber doch leid getan, die Sitzungen für immer aufzugeben; wäre dies geſchehen, ſo könnte heute niemand das herrliche Bild in der Staatsgalerie bewundern und daran ſtudieren. So tröſtete ich ſchließlich Leibl damit, daß es von Tag zu Tag beſſer gehen werde, daß er mir aber verſprechen müſſe, mir hie und da eine kurze Pauſe zuzugeſtehen.

In den weiteren Sitzungen, eigentlich müßte ich ja ſagen „Stehungen“, ging es nun auch beſſer. Ich tat mein Möglichſtes, mein Lorenz war ſtets bereit mit Wein und Bratwürſteln und zur rechten Zeit auch mit mahnenden Worten an den Maler. Immerhin bedurfte es großer Geduld von meiner Seite; denn mit Leibls Geduld war es ſchlecht beſtellt. Wenn ich nur ein wenig die Farbe wechſelte, blaß oder rot wurde, dann brummte Leibl ſelbſtvergeſſen unhöflich vor ſich hin. Ich glaube, daß er oft vergaß, daß ich ein Menſch von Fleiſch und Blut, mit Nerven behaftet und noch dazu eine junge Frau war, die ein Kind unter dem Herzen trug; für ihn war ich einfach das Bild, das ſeinem Geiſte vorſchwebte.

Faſt nach jeder Sitzung war Leibl unzufrieden mit ſeiner Arbeit und grollte mit ſich und der Leinwand, war nervös und verſtimmt, und übermalte am nächſten Tage alles, was am Tage vorher entſtanden war. Es ging ſehr langſam vorwärts mit dem Bilde. Schließlich konnte mein Gatte ſein Atelier nicht mehr zur Verfügung ſtellen und auch ſeine Zeit als Behüter und Beſchützer nicht mehr opfern, denn ſeine Arbeiten für den Königswagen Ludwigs II. drängten zur Fertigſtellung. So mußte ich mit Leibl umziehen. Heinrich Loſſow bot uns ſein Atelier an und übernahm gleichzeitig die Beſchützerrolle gegen Leibls Künſtlereifer. Da gab es manchen Scherz und Lachen von ſeiten des gewandten Heinrich Loſſow über Wilhelm Leibls Verkehr mit Damen. Außerhalb ſeiner künſtleriſchen Tätigkeit, im Verkehr mit mir als Menſch, war Leibl ja voll ſcheuer Ehrerbietung, faſt hilflos durch ſeine zurückgezogene Lebensart; als Künſtler aber war er ein Tyrann, ſo eingefühlt in ſein Schaffen, daß ihn die kleinſte Störung während der Arbeit zu faſt brutalen Äußerungen hinriß. Deshalb weigerte ich mich auch, ihm allein, ohne Schutz, überlaſſen zu ſein. Gott, wie war ich voll Unruhe, wenn es, — was während der langen Zeit, die die Sitzungen noch dauerten, doch ab und zu vorkam, daß ich mit ihm allein blieb!

Drei Monate waren ungefähr dahingegangen! Der Maler aber war mit ſich ſehr unzufrieden. Öfters wurde das faſt fertige Bild verändert und übermalt. Endlich aber, als das Bild, ſo wie wir es heute kennen, als fertig zu betrachten war, machte mein Gatte mit energiſchen Worten Schluß. Er war begeiſtert über das Werk und nannte alle Bedenken Leibls Grübeleien. Ich ſelbſt lernte verſtehen, daß das Bild wundervoll gemalt ſei, aber ich hörte ganz gerne, wenn man es nicht für abſolut ähnlich hielt, ſondern offen ſagte, daß das Modell hübſcher ſei, denn ich gefiel mir nicht ſehr auf dem Bilde. Mein Spiegel ſchien mir liebenswürdiger zu ſein. Auf jeden Fall war es für mich wirklich Zeit, mich von den Leiblſtrapazen auszuruhen. Schmuck und Hut wurden noch zur eingehenden Fertigſtellung an einer Gliederpuppe zurückgelaſſen. Zu dritt im Bunde wanderten wir zu einem kleinen Feſt in unſere Wohnung, wo wir froh und erleichtert im Renaiſſanceſtübl einen Schmorbraten ſpeiſten, den Leibl ſchon längſt für dieſe Gelegenheit beſtellt hatte. Nach einer Woche kam auch das Bild, das Leibl ſelbſt als das Eigentum meines Mannes erklärte, in das ſelbe Stübchen. Der Platz war ſchon vorher ausgewählt, und auch ein Rahmen war ſchon dafür bei einem Ausflug nach Dachau im Gärtnerhäuschen des Schloßgartens gefunden worden.

Nun kommt noch eine heitere, kleine Nachgeſchichte. Mein graues Schleierhütchen war ja noch bei Leibl zurückgeblieben und auf dieſes Hütchen war ich wirklich ſtolz. Es war mein Staatshut aus feinem grauem Stroh in Chineſenform, mit einem langen, grauen Schleier garniert. Als Agraffe diente ein Exemplar eines ſchön präparierten Totenkopfſchmetterlings, ein Geſchenk von Heinrich Loſſow. Ich bat Leibl öfters um meinen Hut, lange ohne Gehör zu finden. Endlich eines Sonntags, ich ſtand gerade am Fenſter, ſah ich Leibl durch die Schwanthalerſtraße anmarſchieren. Er hielt den Hut feſt unter den Arm gepreßt, und der Schleier

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

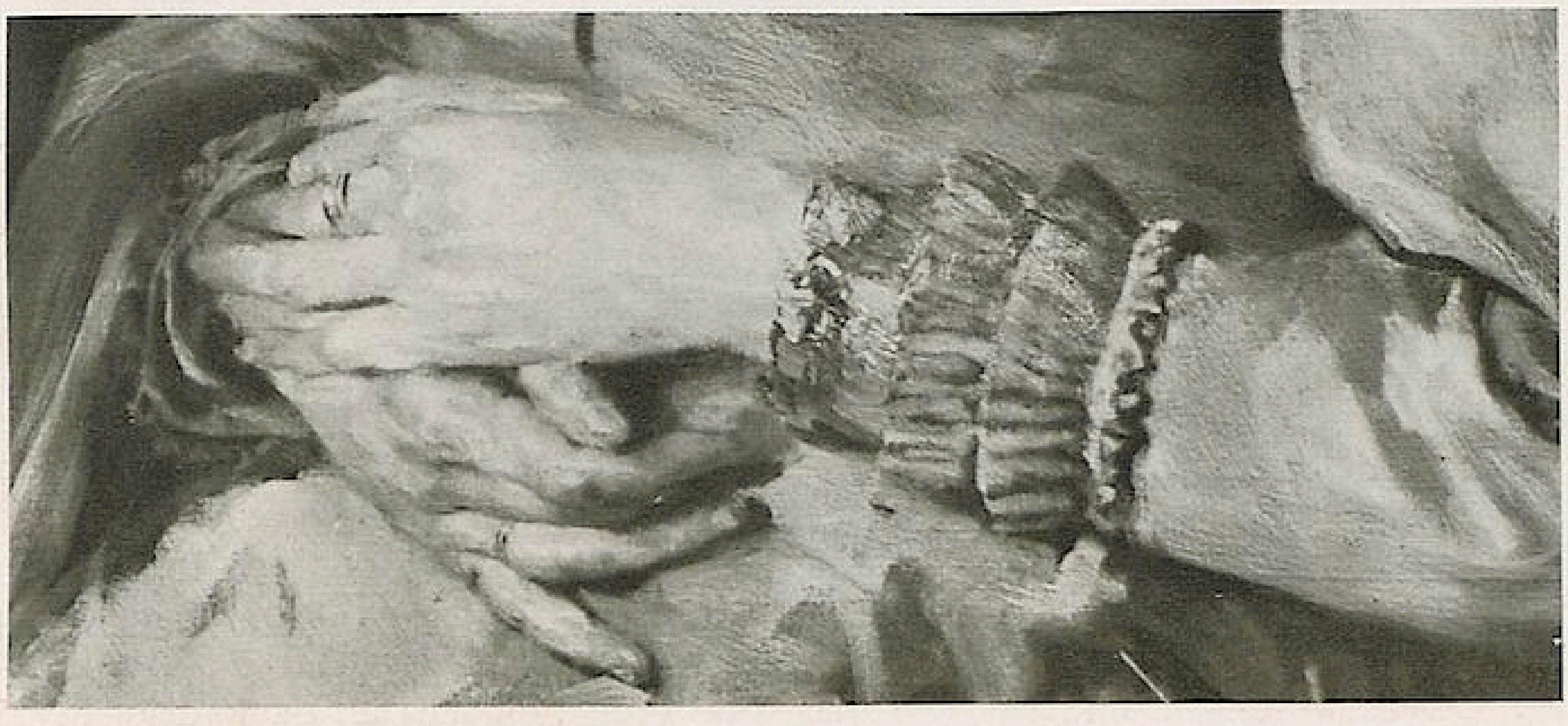
ſchleppte vergnügt im Staube nach. Als Leibl ihn mir dann mit ſeinen mächtigen Händen überreichte, ſah er ziemlich defekt aus. Wir waren beide betrübt, Leibl noch betrübter als ich, und er ſtammelte in ſeiner Art mit tiefer Stimme hilfloſe Entſchuldigungen. Ein lautes Lachen Lorenz Gedons, der ja ſo gut lachen konnte, befreite uns aus dieſer Situation; er richtete vorläufig den Zerſtörten mit geſchickten Händen etwas zurecht und verſprach mir einen neuen Hut, was Leibl ſehr beruhigte.

Vier Wochen hing das Bild in unſerem Zimmer. Mein Mann freute ſich jeden Tag aufs neue darüber. Dann kam es in die Ausſtellung im Münchner Glaspalaſte, aber es hatte leider damals in München nicht ganz den durchſchlagenden Erfolg, den wir erwartet hatten. Da wurde viel gelobt, aber auch viel getadelt, und namentlich hatten diejenigen, die mich kannten, an der Ähnlichkeit zu kritteln.

Nach Schluß des Glaspalaſtes mußten wir Leibl das Verſprechen geben, ihm das Bild für die Pariſer Ausſtellung zur Verfügung zu ſtellen, denn es war eine dringende Einladung aus Paris an ihn ergangen. Mein Gatte konnte ſich ſchwer von dem Bilde trennen. Allerdings handelte es ſich für uns nur um eine zeitweiſe Trennung, denn wir dachten nicht daran, daß es nicht mehr zurückkommen werde. So reiſte das Bild im Dachauerrahmen nach Paris; und dann ſahen wir es nicht wieder! Der Erfolg Leibls in Paris mit dem Bildniſſe der Frau Gedon war größer als in München. Leibl bekam auch ein für die damalige Zeit ſehr hohes Angebot und zugleich die Zuſicherung der erſten goldenen Medaille, wenn er das Bild einer Privatſammlung, der des Herzogs Tacher de la Pagerie, überlaſſen wolle. Ich ſelbſt war Fürſprecherin für Leibl; war es doch für den jungen, unbemittelten Maler von größter Wichtigkeit, ſo anerkannt zu ſein und endlich ſorglos arbeiten zu können. Als dann zum Schluſſe dringende Telegramme kamen, ging ein kurzes „Ja“ zurück. Aber ich ſchäme mich nicht es zu ſagen: es war ein „Ja“ mit Tränen!

Leibl kam ſpäter, auch als wir ſchon in das eigene Haus in der Nymphenburgerſtraße umgezogen waren, noch viel zu uns. Er verſprach, mich noch einmal zu malen; dieſes zweite Bildnis wurde aber leider nicht mehr zur Tat, da Leibl ja damals nicht mehr dauernd in München war.

Plötzlich nun nach vielen, vielen Jahren wurde das Bild durch den Kunſthändler Herrn Kommerzienrat Heinemann wieder in ſeine Heimat nach München gebracht. Er hatte es bei einer Auktion in Paris erworben. Im Kunſtſalon Heinemann ſah ich es nach ſo vielen Jahren wieder. Leibl und mein Gatte ſind ja ſchon lange tot. Dann erwarb es die Staatsgalerie, wo es hoffentlich für immer ſeine Ruhe findet. Ich ſtehe manchmal, jetzt eine 76jährige alte Frau, davor. Mir hat das Bild wohl am meiſten zu erzählen; wir beide tauſchen Erinnerungen aus an ſchöne, anregende Zeiten, da Leibl und Lorenz Gedon noch lebten und in der erſten Blütezeit ihres Künſtlertums ſtanden. Auch vieler anderer Freunde denke ich dabei, die nun faſt alle ſchon aus dieſer Welt geſchieden ſind und einer anderen Generation Platz gemacht haben.



W. LEIBL — BILDNIS DER FRAU GEDON (AUSSCHNITT)

Mit Genehmigung der Photographiſchen Geſellſchaft, Charlottenburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

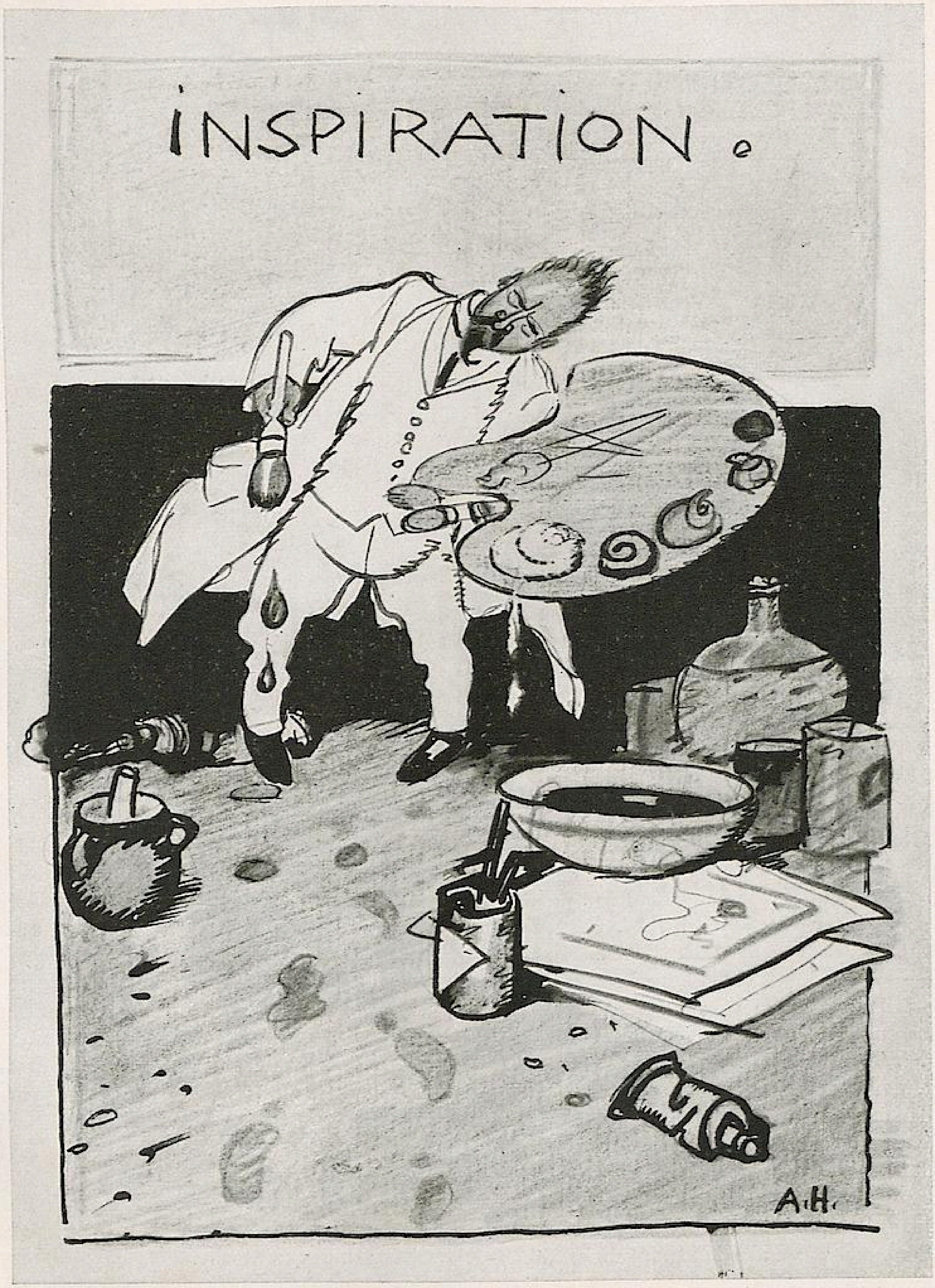
ADOLF HENGELER NEUJAHRSBLATT 1915
Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

DAS HAUSBUCH EINES KÜNSTLERS

Im Anfang war ein Zwetſchgengarten. Er war gepflanzt am Südausgang des oberbayeriſchen Marktfleckens Murnau und von einem dürftigen Holzzaun umhegt. Steht man heute da, wo ſich einſt dieſes Gärtchen breitete, ſo hat man über das weite Murnauer Moos hinweg einen ergreifenden Ausblick auf Benediktenwand, Herzogſtand und Heimgarten, auf das Eſtern- und Wetterſteingebirge, auf Ettaler Manndl und die drei Hörnle; man ſchaut aber auch, wie ſich in der Ebene die Dörfer und Einöden an die große Garmiſcher Landſtraße hinbauen oder an den Lauf der Loiſach ſchließen, und wie ſich die bewaldeten Hügel der ſogenannten „Köcheln" über den wäſſerigen Moorgrund erheben: es iſt ein luſtſames Blicken und ganz dazu angetan, ein Künſtlerauge zu feſſeln.

Dieſen Zwetſchgengarten hat vor etwa einem Vierteljahrhundert der Münchner Baukünſtler Profeſſor Emanuel von Seidl als Eigentum erworben. Er baute damals für ſeine Schweſter und ſeinen Schwager, das Künſtlerpaar Mayr-Graz, ein Landhaus in Murnau, und da es ihm dort oben gefiel und da er obendrein Zwetſchgen über alles gerne aß, ſo kaufte er den Zwetſchgengarten. Aber natürlich blieb es nicht bei dieſem Erwerb und nicht bei dem idylliſchen Genuß beſagten Steinobſtes, ſondern im Laufe der Jahre dehnte ſich der Beſitz immer weiter aus, Wieſen und Änger wurden dazu gekauft, einige Nachbar-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER

INSPIRATION

Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER DER PHILOSOPH

Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

grundſtücke mit den alten Bauernhäuſern und den Obſtbäumen angegliedert, auch ein ſchluchtartiger Graben, in dem im März ein üppiges Blühen der Schneeglöckchen anhebt, dazu erworben, ferner ein Stück Wald, Gartenland, Brachgrundſtücke und in der Tiefe einige Weiher — bis ſchließlich ein Beſitz von etwa fünfzig Tagwerk beiſammen war. Und nun hob das Graben und Bauen an. Es war eine rechte Geneſis. Waſſer und Feſte wurden geſchieden, ein Park, ein Garten hervorgezaubert, Hügel entſtanden und wurden mit weithinſchauenden Pappelgruppen bekrönt, ein „Altar der Freundſchaft“ wurde getürmt und ihm die Goethe-Worte als Inſchrift eingegraben:

„Uns gaben die Götter auf Erden Elyſium“
mit der bangen, unzufriedenen, ironiſchen, ſehnſüchtigen Gegenfrage:

„Ach, warum nur Elyſium?“

Am Weiher wurde ein „Gloriettl“ gebaut, ſaubere Wege angelegt, und was nur an ſchönen Bäumen in dieſer mit Prachtexemplaren von Laubbäumen geſegneten Gegend aufzutreiben und habhaft zu machen war, das wanderte in Seidls Garten. Steinbänke mit Plaſtiken wurden aufgeſtellt, Hermen blinkten aus dem tiefen Grün, da und dort ſah man eine alte ſandſteinerne Figur, und ſogar ein paar Salutgeſchütze wurden aufgefahren. Oben aber, auf weitſchauender Höhe, entſtand Emanuel von Seidls eigener Landſitz. Erſt formatlich beſcheiden, dem Junggeſellen angemeſſen, dann immer wieder erweitert, ſplendider, ausladender und zugleich einladender von Jahr zu Jahr. Ein großer Muſikſaal, den Gemälde von Freundeshand, ſpäterhin ein beſonders gelungenes Gruppenporträt von Seidls Murnauer Tafelrunde aus Ludwig von Herterichs Hand, ſchmückten, bildete den Mittelpunkt des Hauſes. Denn die Muſik war, wie im Leben Emanuel Seidls überhaupt, ſo auch in der Murnauer Villeggiatur eine Hauptſache.

Es war von vorneherein geplant, daß dieſer Murnauer Landſitz kein Tuskulum, keine Stätte der Zurückgezogenheit und Beſchaulichkeit, ſondern ein „Elyſium“, eine Freiſtatt der Geſelligkeit und des luſtigen künſtleriſchen Treibens, ein weiter Spielraum ſchöner, freier Feſte, aber auch ein Herd der Freundſchaft ſein ſolle. Kurz nach der

OLYMPISCHER EMI, LIEBLING DER GÖTTER, GÄRTNER VON MURNAU, SCHÖPFER VON PARKEN, WIESEN UND WÄLDERN, GIEBST LACHENDE BLUMEN UND FRISCHES GEMÜSE. ERWECKST DU DEN NEID DANN DER MENSCHEN, KEHRE ZURÜCK ZUM OLYMP UND BEFRUCHTE DIE GÖTTER, EMI VON SEIDL!!!!

FRANZ NAÁGER „DER GÄRTNER VON MURNAU"

Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

JOSEF WACKERLE PFINGSTEN 1918
Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

Jahrhundertwende hub das Murnauer Feſten und Feiern an. Indeſſen mißverſtehe man die Worte nicht: es war nicht etwa ein bacchantiſcher Taumel, ſondern alles vollzog ſich in Schönheit und mit Takt und ganz durchſonnt von echtem Künſtlertum, das aber, Emanuel von Seidls eigenem Weſen entſprechend, über dem gediegenſten, bodenſtändigen Münchner Bürgertum erwuchs.

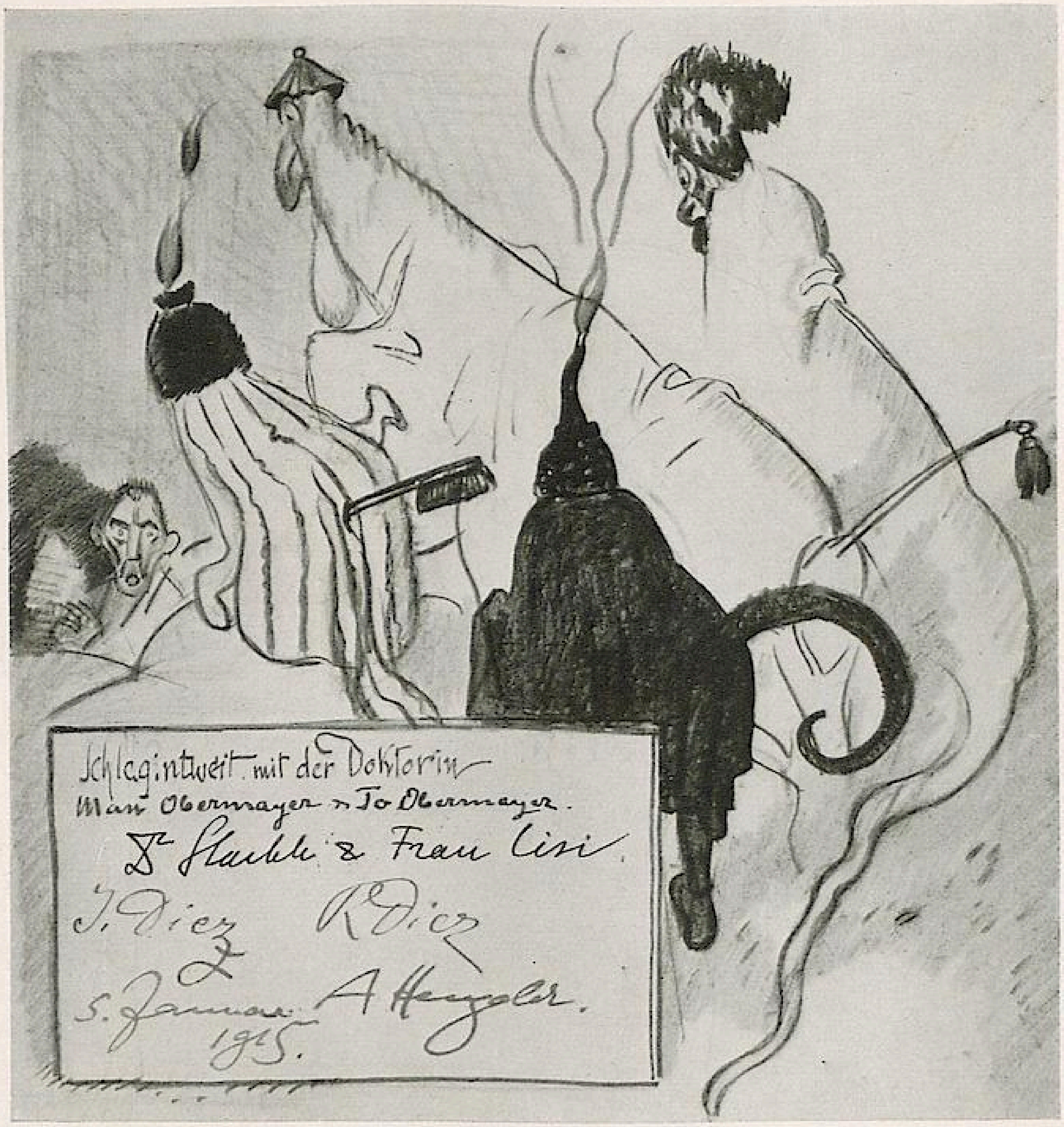
Vom Anbeginn der Murnauer Taten, da die Ohlſtädter Nachbarn, die vom „Raunerhof“ und die Kaulbachs, erſchienen, bis zu dem Weihnachtsmorgen 1919, da Seidl die vertrauten Bezirke, die er ſo ſehr geliebt hatte, für immer verlaſſen mußte, begleitet dieſes einzigartige Künſtlerleben und Künſtlertreiben ein prachtvolles, auf vier Bände angewachſenes Hausbuch. Es war vielleicht urſprünglich als Gäſtebuch gedacht. Sicherlich fehlt kein einziger Gaſt des Seidlſchen Hauſes mit ſeinem Namen auf den Seiten der Bände, aber unter den Gäſten — von Königen und Königinnen bis zu jungen Studenten und biederen Männern der Murnauer Ökonomenſchaft — überwiegen die Künſtler, und die ließen es nicht dabei bewenden, daß ſie nur mit genialem Schwung ihren Namenszug und einen mehr oder minder ſinnvollen Spruch in das Buch ſchrieben, ſondern ſie ſchmückten es mit den ergötzlichſten Zeichnungen und Aquarellen, die jeweils der Stimmung der Jahreszeit oder des Feſtes oder Ereigniſſes, dem ſie beiwohnten, entſprachen. Solchermaßen kam eine Hauschronik zuſtande, die ihresgleichen kaum hat. Faſt zwei Jahrzehnte ziehen vorbei,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OLAF GULBRANSSON

AUS E. v. SEIDLS MURNAUER HAUSBUCH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF HENGELER — BESUCH IN MURNAU

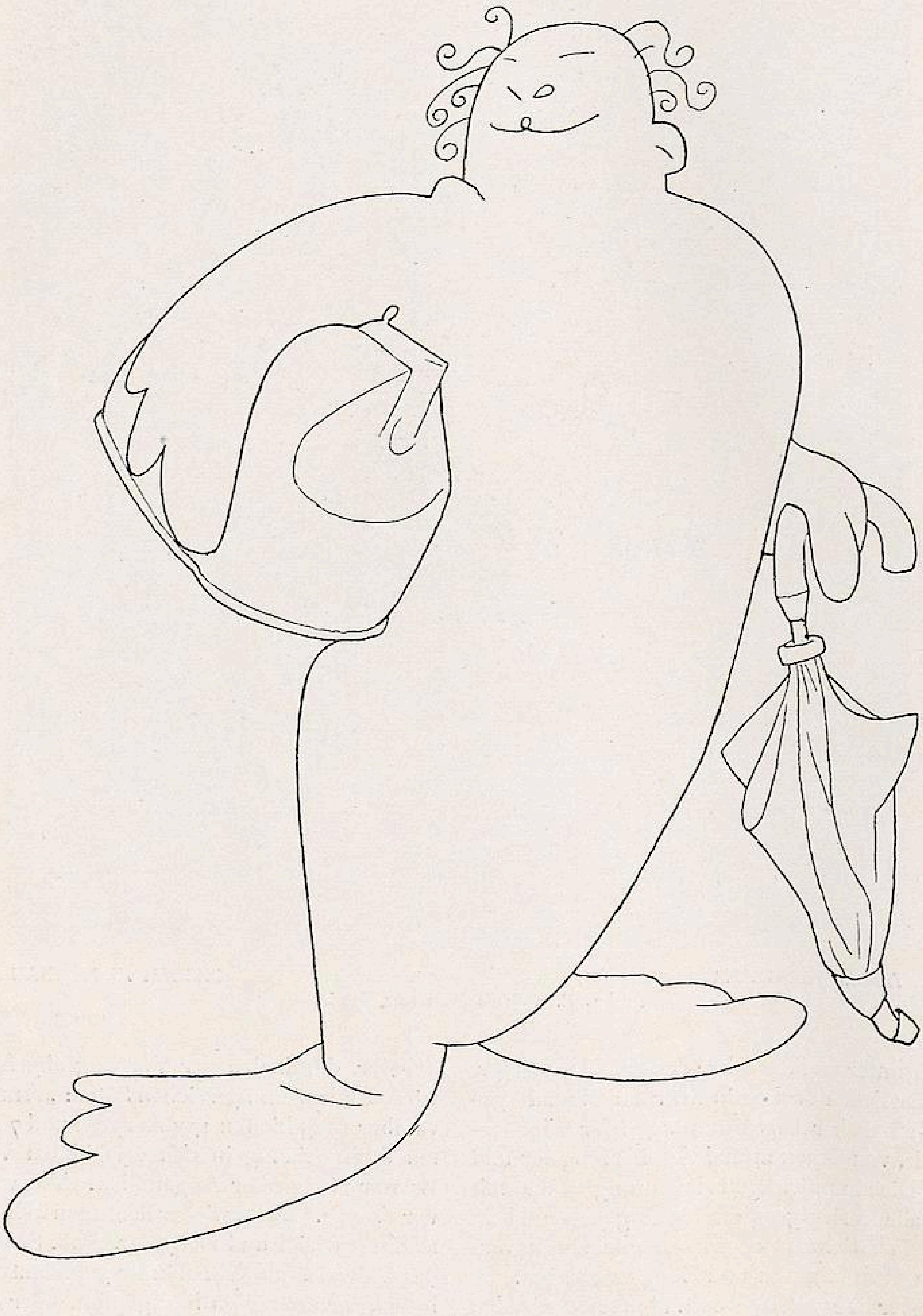
Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

und darunter ſind die Jahre des großen Krieges, die zwar Feſten droben in Murnau Einhalt geboten, nicht aber den Stimmungen der Künſtlerfreunde, von denen zumal Adolf Hengeler und Julius Diez in prächtigen Zeichnungen, die weit über alle Kriegsgraphik hinausgehen und in denen ſich tiefſtes Empfinden und Kunſt verbinden, Kunde geben und Zeugnis ablegen.

Noch aber iſt es nicht ſo weit. Noch ſind wir, den erſten Band des Hausbuches durchblätternd, in den geruhſamen und glücklichen Zeiten vor 1914. Reizvoll ſpiegelt ſich im Hausbuch das Werden und Wachſen, die ſtändige Erweiterung und Verſchönerung des Anſitzes, der bald „Elyſium“, bald „Dorado“ genannt wird, oft auch geradezu „Paradies“ oder „Gelobtes Land“. Da ſtehen z. B. neben einem reizvollen Scherenſchnitt von J. V. Schäfer, durch den der Vorgang abgeſchildert wird, die beziehungsreichen Sätze: „Am 1. November 1903 hielten 153 Karpfen und 78 Forellen ihren Einzug in den elyſeiſchen Weiher. Es war ein großer Augenblick! Alle wedelten vor Freude.“ Dann wieder ſieht man „Die Kommiſſion“ (Seidl und Hengeler, Abb. S. 107), die das Gelände, auf dem Bäume gepflanzt werden ſollen, fachmänniſch beaugapfelt, oder es wird „Die Freude der Gäſte an dem ſchönen neuen Platz“, auf dem eine graziöſe Statue aufgeſtellt wurde, ſchaubar gemacht. Eine Zeichnung Franz Stucks illuſtriert den „Einzug der japaniſchen Schwanengänſe am 6. Auguſt 1904“.

Gaſtfrei ging es ſtets her im „gelobten Land“; man kam nicht nur auf Stunden, ſondern oft auf Wochen. Die Beſuche wechſelten, aber ſie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OLAF GULBRANSSON — OLAF KOMMT AUF BESUCH

Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF HENGELER — DIE KOMMISSION

Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

brachen nie ab. Zu Kaulbachs und Rauchs, den Ohlſtädter Nachbarn, traten Lenbach, Stuck, Läverenz, Hengeler, Julius Diez, Franz Naager, Max Obermeyer, Karl Mayr-Graz, Ludwig Herterich, Becker-Gundahl, Floßmann, Bradl, F. E. Smith, Widmann, Halbreiter, Stockmann, Maximilian Daſio, Fritz Behn, ſpäter Olaf Gulbranſſon und Joſef Wackerle als die hauptſächlichſten künſtleriſchen Mitglieder der Tafelrunde. Sie alle ließen ihres künſtleriſchen und menſchlichen Weſens Spuren in dem köſtlichen Hausbuch zurück, das ſie mit ihren Zeichnungen zu einem wahren Kleinod intimer Graphik ausgeſtalteten. Es herrſcht in dem Buch ein froher Ton in Wort und Bild. Aber es geht nie in die Bezirke der Karikatur, wenn man darunter eine gewiſſe Derbheit oder ausgelaſſenen Ulk verſteht. Der Charakter des familiären, vornehmen Hausbuches ist durchaus gewahrt. Hengeler zumal und Diez betonen ſtark den Jahreszeitencharakter ihrer Beiträge: kein neues Jahr bricht an, kein Oſter- oder Pfingſtfeſt vergeht, ohne daß ſeiner in einem graziöſen Bild gedacht wäre. Aber auch das Erſcheinen der erſten Schneeglöckchen und der erſten Primeln, des erſten Spargels und der erſten reifen Zwetſchgen wird zum Bild wie das Schachſpielen und das Skifahren, wie die „Jagd nach dem Glücksklee“, die Gans auf der Kirchweihtafel und die luſtigen Bowlenfeſte.

Die Feſte! Die bilden in dem Murnauer Bereich Seidls das wichtigſte Kapitel! Kein Münchner Künſtler dieſer Zeit — Lenbach darf ich vielleicht ausnehmen — verſtand ſich ſo auf das Arrangieren von Feſten wie Emanuel von Seidl. Er hat nicht nur die ganz großen Feſte und Dekorationen ſeiner Vaterſtadt München betreut, noch meiſterhafter und mit noch herzlicherem Anteil inſzenierte er in Murnau ſeine „eigenen“ Feſte, die vor einem Publikum vor ſich gingen, das zugleich die Mitſpieler ſtellte und das aufs verſtändnisvollſte auf alle Nuancen und Subtilitäten einging.

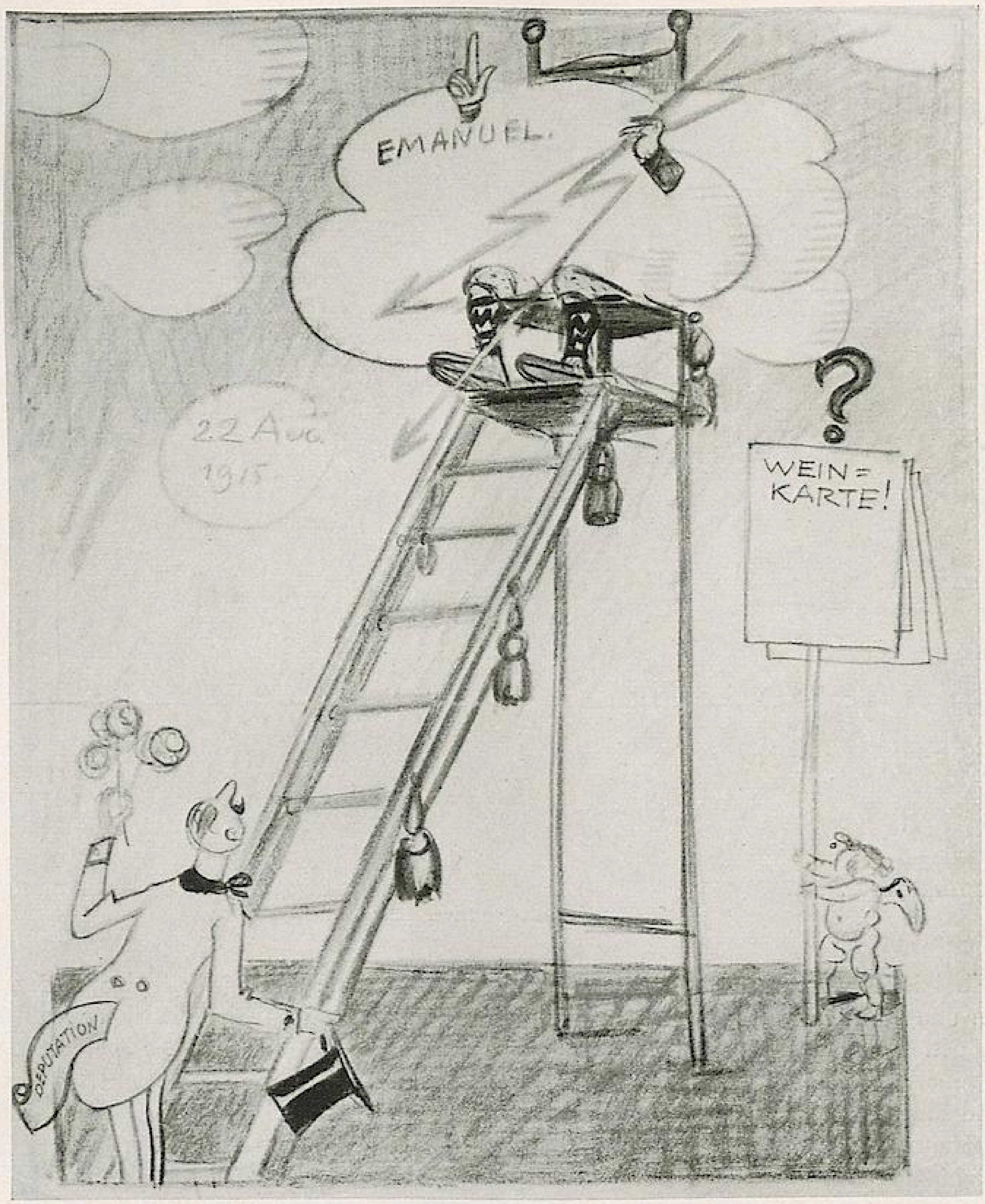
Da es im Hauſe Seidl nie an Muſik und Muſikern,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL RIETH MURNAU UND MÜNCHEN
Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

an Frauen, Schönheit und Grazie, an Einfällen und Kräften, ſie auszuformen, gebrach, war der richtige Boden für das Feſtefeiern gegeben. So etwas wie die Perſiflage eines ländlichen Schützenfeſtes, die man einmal in Szene ſetzte, war eigentlich ſelten, denn die „Idee" lag zu nahe, obwohl ihre Durchführung mit draſtiſchem Humor an ſich ein wirkliches Kunſtſtück war. Eher ſtellte man ſich auf Poetiſches und Romantiſches ein. Immer in der Zeit um Seidls Geburstag, d. h. um den 23. Auguſt, gab es ein großes Sommerfeſt mit vielen Gäſten. Da überſetzte man einmal die Begebenheiten aus „Wilhelm Meiſters Lehrjahren" in ein Freilichtfeſt, und es fehlte dabei weder der Prinz noch der Harfner mit einer entzückenden Mignon, die man „zufällig" in der Schenke eines benachbarten Weilers auffinden und in das „Schloß" führen ließ. Freunde beſorgten dann wieder beziehungsreiche Feſtſpiele mit Faunen und Nymphen, mit Waldſchratt und Nickelmann, für die ſich im Freundeskreis ausgezeichnete Darſteller fanden, und Sigmund von Hausegger komponierte die Muſik dazu. Am 29. Juli 1905, des Abends um halb zehn, wurde bei Fackelbeleuchtung am Weiher „Die Fiſcherin" von Goethe mit der Muſik von Coronna Schröter aufgeführt, ein Unternehmen, das an die Tiefurter Darſtellung vor dem weimariſchen Hof gemahnt. Das ſchönſte und unvergeßbarſte dieſer Feſte aber bleibt jenes, das am 28. Auguſt 1910 an einem prachtvollen Spätſommerabend Max Reinhardt mit den Beſten ſeines Enſembles, mit Moiſſi, Elſe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



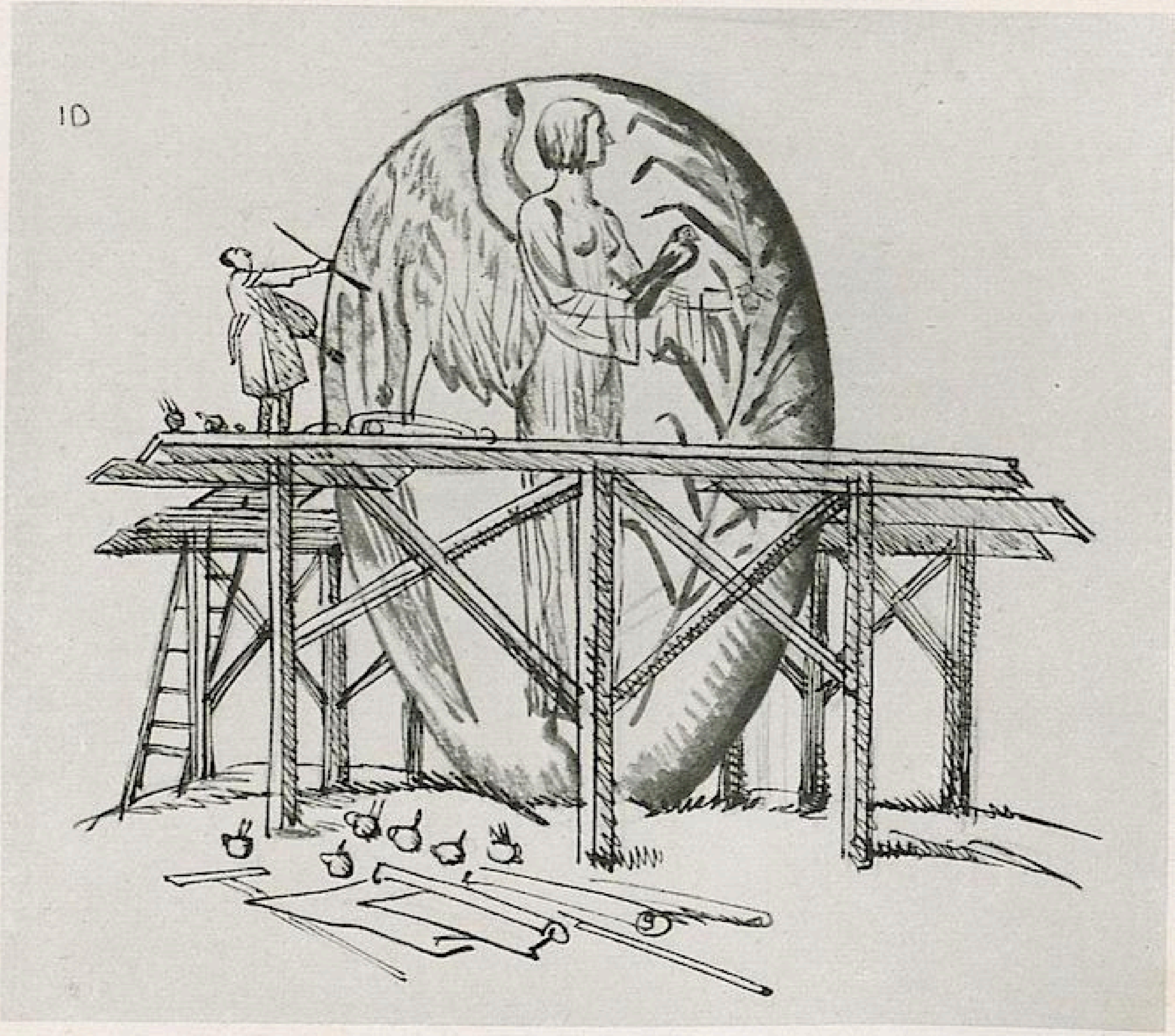
ADOLF HENGELER DIE DEPUTATION

Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

Heims, Leopoldine Konſtantin, Hans Wasmann uſw. durch die Aufführung von Shakeſpeares „Sommernachtstraum“ mit wechſelnder Szenerie im Garten und am Waſſer, an der Treppe und im Muſikſaal adelte. Wundervoll klang da Spiel und Wirklichkeit, Darſtellerſchaft und Auditorium, unter dem ſich zwei Königinnen befanden, zuſammen. Es war ein wirklicher „Sommernachtstraum“, aus dem man gar nicht mehr zur Wirklichkeit zurückkehren mochte, und in der Tat war das Feſt auch nicht am nächſten Morgen zu Ende, ſondern währte noch einige Tage. Wie trefflich für alles Sorge getragen war, illuſtriert am beſten die Tatſache, daß der luſtige Schmädel wohlweislich zwei Prologe vorbereitet hatte: einen für gutes und einen für ſchlechtes Wetter; es ſchien aber die Sonne und ſo konnte Marion Lenbach den Schönwetter-Prolog ſprechen, während dem Schlechtwetter-Prolog die Ehre widerfuhr, ins Hausbuch zu wandern.

In die bitterſte Wirklichkeit führte der Krieg das Murnauer Weſen, ſtießen es die Jahre 1914 bis 1918, deren Schickſale, wie ich erwähnte, in Bild

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS DIEZ — DAS GROSSE OSTEREI

Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

und Symbol durch wuchtige Ausformungen von Hengeler und Diez in dem Murnauer Hausbuch zu erſchauen ſind. Emanuel von Seidl hat in dieſer Zeit eine Frau heimgeführt, und ſein neuer Ehe- und Hausſtand wirkte ſich nicht nur in ſeinem Heim, ſondern auch in ſeinem Hausbuch aus. Ein paar ſchöne, reiche Jahre folgten noch, erfüllt von der Stimmung, der Richard Strauß in dem Hausbuch mit einem weiter geführten Zitat aus ſeiner „Feuersnot“ Ausdruck gibt: „Wo weißer Gipfel Grüßen ſo weit das Herze macht und aus Augen, ſo viel ſüßen, lockendes Leben lacht — zum Beiſpiel in Murnau bei Emanuel von Seidl. Da iſt's gut“. Oder wie es Diez kürzer auf einer Vignette niederſchrieb: In Murnau iſt's halt immer ſchön. Jetzt, da der feſtfrohe Hausherr von ſeinem liebſten Werk für immer geſchieden und das Hausbuch mit Joſef Wackerles Neujahrsgruß für 1920, der Emanuel von Seidl nicht mehr unter den Lebenden traf, abgeſchloſſen iſt, liegt über dem „gelobten Land“ Stille und Einſamkeit. Der Garten verwächſt, und es wittert etwas vom Zauber eines Dornröschen-Hags über dem Gebreite. In ſeinem, zärtlichem Duft aber ſteigt die Erinnerung auf und verdichtet ſich denen, die ein Stück Weges mit Emanuel Seidl gehen durften, zu lebendigen Geſichten, wenn ſie ſein geliebtes Hausbuch durchblättern.

JULIUS DIEZ

Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF WACKERLE

NEUJAHRSWUNSCH 1920

Aus E. v. Seidls Murnauer Hausbuch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EINIGE ANMERKUNGEN ÜBER DIE PLASTIKEN DES EDGAR DEGAS

Im Atelier des Malerzeichners Degas find nach feinem Tode zweiundfiebzig plaftifche Skizzen gefunden worden. Sie find Wachs. Die Jahre haben ihnen einigermaßen gefchadet; fie find zum Teil ein wenig verdorben; aber dem Wefentlichen der bildnerifchen Gefamterfcheinung, zumeift auch dem einzelnen, ift nicht Eintrag getan. Adrien Hébrard, ein Freund des Künftlers, goß die Wachsfkizzen in Bronze; jedes Modell — fofern wir richtig unterrichtet find — wurde zwanzigmal gegoffen; jedem Modell ift aufs genauefte die Form und Farbe des Originals gegeben. Das Petit Palais in Paris befitzt eine vollftändige Reihe.

*

Das Eigentümliche und Außerordentliche diefer plaftifchen Entwürfe ift ihre Promptheit: das unmittelbare Dafein, die unmittelbare jähe Gegenwärtigkeit. Ein Künftler kann die Dinge durch die Form gleichfam entfernen. Dies gefchah oft; dann ftanden die Werke, die im Werk dargeftellten Dinge in beruhigendem, auch allzu beruhigendem Abftand vom Befchauer. Dem Werk und feinem Gegenftand, den es vermittelt, war das Aktuelle genommen, das Aufregende entzogen. Hier nun, bei Degas, gefchah das Gegenteil. Recht eigentlich find diefe plaftifchen Dinge zur äußerften Aktualität aufgerufen. Aktualität — man wolle den Begriff richtig verftehen. Es handelt fich nicht um eine Aktualität in modifchem Sinne, in irgendeinem zeitgefchichtlichen Sinne, der vorübergeht. Es handelt fich um Aktualität in einem fozufagen bedingungslofen Sinn: um Aktualität fchlechthin, um Senfationelles fchlechthin (im beften Verftande). Es handelt fich eben um das, was vorhin als ein ungemeines Maß des Prompten, der Vergegenwärtigung bezeichnet wurde: um ein jähes, unmittelbares Da-Sein der Figuren. Es gibt wohl keinen anderen Ausdruck. Der Begriff des „Prompten" bezeichnet diefe Dinge fehr wohl — oder eben der gleichbedeutende Begriff des Aktuellen oder Senfationellen. Mit folchen Begriffen wird auf das höchft Direkte abgezielt, das den Auftritt diefer Figuren und ihre Wirkung auf uns zu etwas fo Befonderem und Aufregendem macht. Noch einmal: es ift das Prompte.

*

Dies Prompte ift aber ein zur Einheit verbundenes Doppeltes. Dies Prompte ift gegenftändlich und es ift — durchaus zugleich — formal. Es wäre natürlich unfinnig, die beiden Tatfachen umftändlich auseinanderlegen zu wollen, da fie im Werk doch fo tief verbunden find. Immerhin: es ift wahr, daß beide Formen des Prompten gefpürt werden — wenn auch in einer gemeinfchaftlichen, einzigen Verbindung. Mit einiger Vorficht wird man alfo von beiden Motiven des Prompten fprechen dürfen.

*

Das Gegenftändliche; das Sachliche; das Inhaltliche. Der Anteil des Meifters an den Dingen felbft, am Skelett und Fleifch der Frau, an der Spannung ihrer Bewegungen ift fchier mit Händen zu greifen. Muß man dies ausfprechen? Verfteht es fich nicht von felbft? Es verfteht fich heute leider gar nicht von felbft. Wir haben uns mit den Irrtümern des Expreffionismus weit, weit, verhängnisvoll weit von der Subftanz der Dinge entfernt (die nun, in der Zeit der Surrogate, freilich auch recht dünn geworden, ja faft verfchwunden war — denn wir haben in langen Jahren ein fubftanzlofes Leben führen müffen, und die Kunft konnte wohl nichts anderes tun, als diefem Zuftand ideologifch folgen). Degas, gerade Degas der Plaftiker, er noch mehr als der Malerzeichner, fteht aber in einem ganz nahen, ganz dichten, atemraubend dichten Verhältnis zum Stoff. Ihn intereffiert die Subftanz der Frauen, der Pferde; er will es mit der Materie zu tun haben; fie regt ihn auf. Die Kunft beginnt ihm gar nicht als eine Frage des „Stils"; fie beginnt für ihn in der Region des ftofflichen Erlebens. Und nun könnte man freilich fagen: wer die Subftanz fo leidenfchaftlich, ja fo maniakalifch liebt, begehrt wie er, der hat, eben damit, fchon den erften Schritt zur Form getan. Solche Leidenfchaft für das Objekt bedeutet fchon ein formales Verhältnis; dies paffionierte Abfühlen ift fchon eine Form. Die Situation ift fchwierig; man kann ihr mit Worten nicht gut beikommen; es ift unmöglich, den Punkt zu faffen, an dem das Gegenftändliche der Paffion ein leidenfchaftliches formales Element wird. Wir

Es fei mit diefem Auffatz auch nachdrücklich auf die neue Ausgabe des „Degas" von Julius Meier-Graefe (bei R. Piper & Co. in München) verwiefen. —

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDGAR DEGAS BALLERINA
Phot. Schwarzkopf, Zürich

wollen nicht verſuchen, den Übergang zu ſtören. Genug, daß er exiſtiert und vom ergriffenen Betrachter erfahren werden kann. Ich behaupte: es iſt unmöglich, den Reiz dieſer Figuren auszuſchöpfen, wenn man nicht von dem drängenden, ganz nahen, ganz dichten Verhältnis des Degas zur Materie berührt iſt; von ſeiner Luſt an den Weibern, von ſeinem leidenſchaftlich geſpannten Vergnügen am ſportiven Weſen der Pferde. Wir wollen die Situation beim Namen nennen: dies iſt die Kunſt eines leidenſchaftlichen und in der Leidenſchaft höchſt ſachlichen Liebhabers ſowohl der Frauen als der Pferde. Eines richtigen Liebhabers. Alſo nicht eines „Stiliſten“. Im übrigen: Leidenſchaft bedeutet eigentlich nur die höchſte Spannung des Sachlichen — wenigſtens hier.

*

Dieſe Figuren ſind keine Abſtraktionen. Die „Frage nach der Form“ ſcheint mitunter überhaupt nicht geſtellt. Der Malerzeichner, der ſeinen Tänzerinnen und Badenden eine Exiſtenz im Raum ganz beſtimmter, faſt ſtereometriſch beſtimmter, geradezu konſtruktiver Formen angewieſen hat, der ſeine Frauen gleichſam in Kriſtalle einſchloß, hat als Plaſtiker die Frage nach dem „Stil“ überhaupt nicht geſtellt. Nichts iſt da abſtrahiert; nichts iſt da „auf die Linie gebracht“; alles verweilt vielmehr mit aller Naivität in der Spannung des Direkt-Tatſächlichen. Allen Äſthetikern des „intereſſeloſen“ oder „unintereſſierten Wohlgefallens“ zum Trotz muß hier geſagt werden: der Sinn dieſer Figuren iſt das ganz Konkrete; ein Inſtinkt, der ſich an ihnen ſtofflich entzündet, iſt höchſt legitim; wir können nicht zweifeln, daß Degas ſelbſt an der wunderbaren ſtofflichen Anzüglichkeit dieſer Puppen nicht nur den Künſtler, ſondern auch den Mann Degas entzündet hat; und dieſe Erregung iſt beſſer als jede „rein äſthetiſche“. Bedienen wir uns eines kraſſen Ausdrucks, um ja nicht mißverſtanden zu werden: dieſe Figuren

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDGAR DEGAS PFERD IN BEWEGUNG
Phot. Schwarzkopf, Zürich

ſind die Puppen des Lebemanns Degas und des Degas, dem die Rennplätze ein Paradies waren. Nur nebenbei mit aller Ausdrücklichkeit dieſe kleine Hauptſache: was wäre ein Künſtler, der nicht zugleich ein Mann wäre — ein Mann mit aller Leidenſchaft des Geſchlechts für das Geſchlecht ....

*

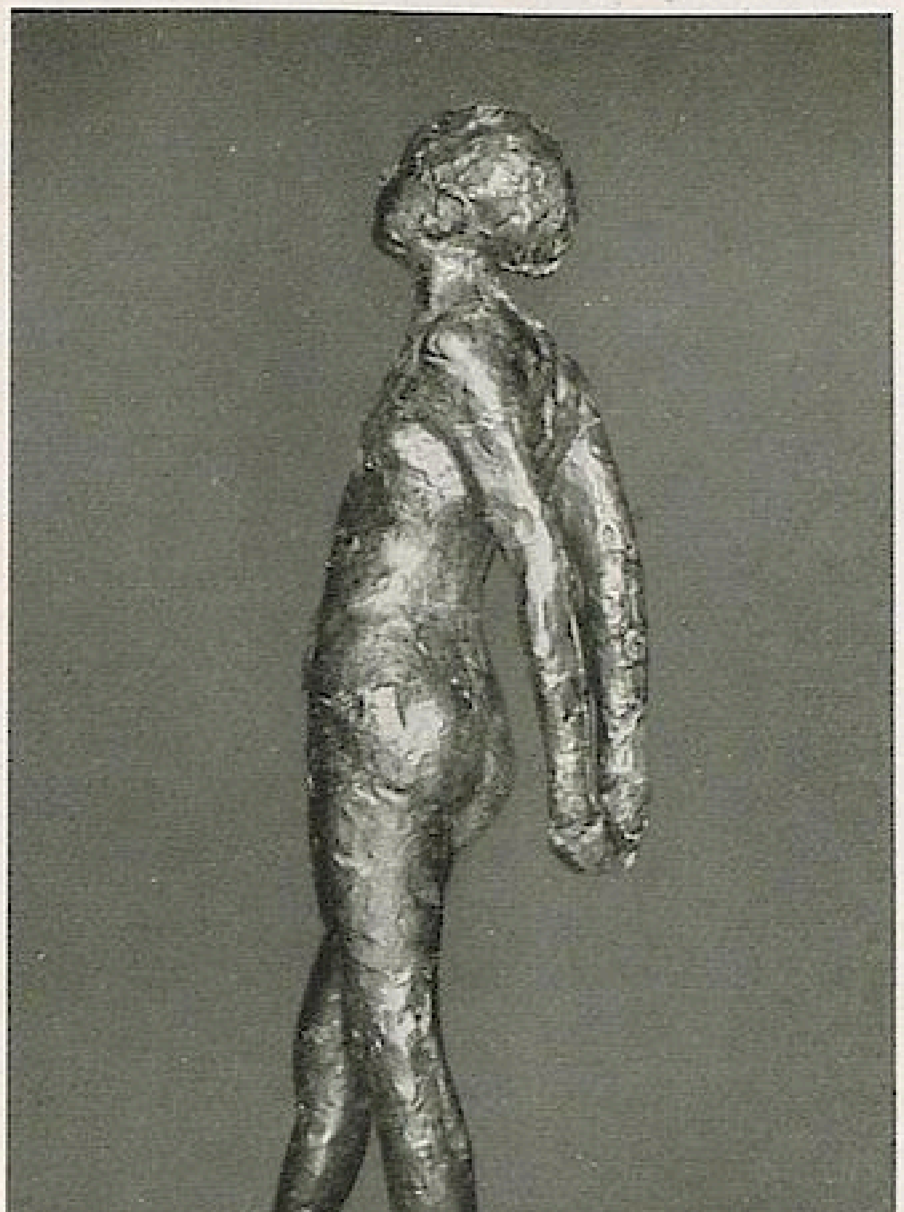
Man kann ſich im Angeſicht von ſoviel Wahrheit nicht belügen. Die Wahrheit der Figuren zwingt zur Wahrheit. Hier iſt die Macht des Konkreten erlebt. Dieſe Kunſt iſt aus dem Wirklichen geboren. Sie wahrt die Atmoſphäre des Wirklichen. Was nützt hier irgendeine Theorie — was nützt hier irgendein Bedürfnis, ſich ſelbſt mit irgendeiner Formaläſthetik in Einklang zu ſetzen? Nichts. Alle bloße Äſthetik wird ſtill; ſie iſt blamiert. Sie hat überhaupt nichts mehr zu ſagen. An dem Vergnügen ſind hier die Menſchennerven beteiligt; die Nerven und die Eingeweide; man iſt bei den Frauen. An dem Vergnügen ſind hier die Nerven beteiligt — die Nerven, die Schenkel des Reiters, die Aufregungen des Mannes, der wettet und ſehr wahrſcheinlich eine hübſche Frau neben ſich hat; die Aufregungen des im äußerſten Maß Sachverſtändigen; man iſt bei den Pferden. Man ſieht die Pferdemuskeln ſpielen, das ſatinierte Fell glänzen und ſchwitzen. Man liebt die Pferde. Man liebt die Frauen. Degas hat einmal geſagt, man müſſe die Neugier haben, „durchs Schlüſſelloch" zu ſehen; dann könne man ein Maler der Frauen ſein; es bedürfe dieſer Intimität im Sachlichen. Man muß alle Aufregung des Rennplatzes gehabt haben, um ein guter Darſteller der Pferde zu ſein. Man muß einmal eine Wette verloren haben; dann erſt kann man ſo modellieren.

*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDGAR DEGAS BALLERINA

Phot. Schwarzkopf, Zürich



EDGAR DEGAS WEIBLICHER AKT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDGAR DEGAS SCHREITENDE
Phot. Schwarzkopf, Zürich

Man liebt die Pferde, man ist bei den Frauen. Jawohl — doch wo ist der Unterschied? Dies ist das Überraschende, das Neue, der Beginn der Wendung: es ist eigentlich kein Unterschied zwischen den Pferden und den Frauen. Wie jene nackte Ballerine dort das Bein streckt, nach vorn, nach hinten, stramm, scharf, wie jene andere die Arme wirft: dies könnten auch die Beine, Hinterbeine, Vorderbeine eines Pferdes sein. Die Spannung ist die nämliche. Alles ist ein Vorgang in der animalischen Dressur. In der animalischen? Als ob ein Pferd eine animalische Erscheinung wäre! Es ist eine geistige Erscheinung. Als der liebe Gott die Pferde schuf, da hatte er einen der geistreichsten Augenblicke. Vielleicht sind diese Frauen eher animalische Figur und Essenz als die Pferde — als der wunderbare „Witz" dieser Kreatur. Kurzum und immerhin: man kann die Kategorien verwechseln — Pferde und Frauen.
Man kann sie verwechseln; denn in beiden ist die Spannung des animalischen Elements, des Leiblichen zugleich eine Spannung des Geistes. Wahrhaftig: in diesen Pferden ist der Geist; an ihnen ist der Widerschein des Geistes. Es geschehen merkwürdige Dinge. Die Pferde springen über die Grenzen des Rennplatzes hinaus. Sieh dort den Gaul die vorderen Hufe heben, die Nase recken, sieh ihn, wie er mit ängstlichem Auge blickt und schielt; sieh ihn scheuen; — sieh dies Tier im Ungewissen hangen, im Übergang schweben; sieh, wie es einer Seele gleicht, die den Weg aus dem Fleisch in den reinen Geist sucht. Es ist ein rührender, nein ein erschütternder Moment. Vielleicht stockt das Pferd nur an einer mechanischen oder physischen Hemmung. Aber es kommt darauf an, was mit ihr, aus ihr heraus geschieht. Es geschieht gleichsam eine Verwandlung. Auch Pferde sind metaphysische Geschöpfe. Odilon Redon hat sie gekannt. Hier kennt auch Degas sie gut: der Augenblick jenes seltsam aufgerichteten Pferdes ist ein Augenblick, der ans Metaphysische grenzt, ins Antike, ins Mythische aufsteigt. Das andere

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDGAR DEGAS

Phot. Schwarzkopf, Zürich

BEWEGUNGSSTUDIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDGAR DEGAS WEIBLICHER TORSO
Phot. Schwarzkopf, Zürich

Pferd ist nur Rennpferd. Aber dies da — es ist schon legendär. Wenn Pferde so sind, so sein können, was könnten dann Frauen dagegen haben, mit Pferden verwechselt und in eins genommen zu werden? Wie dem sei: Degas hat es getan; es ist sichtbar, daß er es getan hat; es ist „evident".

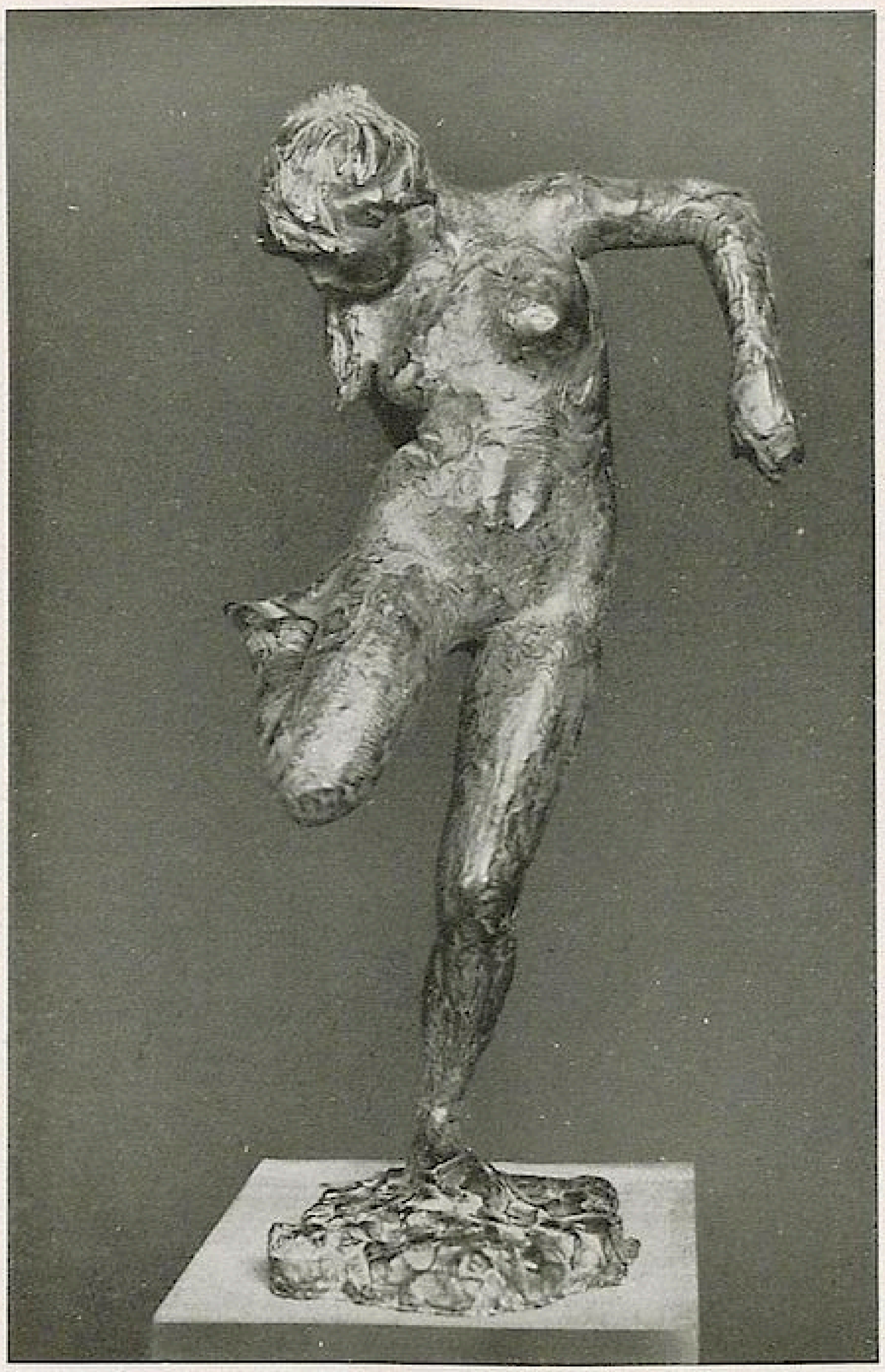
*

Sind beide Wesen aber erst einmal verwechselt, gleichgesetzt, vertauscht, dann ist auf dem Weg von der Materie zur Form der entscheidende Schritt getan. Kunst ist „Metamorphose". Ovid hat die größte Parabel aller Kunst geschrieben. Metamorphosis. Verwandlung. Verzauberung. Verwandlung, Verzauberung des Dings in die bloße Erscheinung, in das „Phänomen"; Verwandlung des Dings, der Materie, des Phänomens in die reine Form. Doch wohl zu verstehen: da Metamorphose und also auch die Kunst immer ein Wunder ist, kann es, ja muß es geschehen, daß die Verwandlung des Dings in die Form geschieht, ohne daß das Ding deshalb aufhört, Substanz, reale Substanz, wirkliche Wirklichkeit zu sein. Wie das sein könne? Das sei ein Widerspruch, sei Unsinn? Ach — wenn wir wüßten, wieso das sein kann, und wenn der Widerspruch, der sogenannte Unsinn ausgeschlossen wäre, dann wäre die Kunst selbst zu Ende. Denn es ist just das Wesen der Kunst, das Unauflöslich-Unmögliche zu tun. Wer dies nicht erfahren hat, hat überhaupt nichts von der Kunst erfahren. Man soll alle Systeme der wissenschaftlichen Ästhetik zertrümmern — nur um dies eine, entscheidende Erlebnis von der Kunst selbst her sicher und ungestört zu empfangen.

*

Und nun, endlich, zum Schluß sind diese Pferde und Frauen freilich Form. Fast würde man sagen:

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

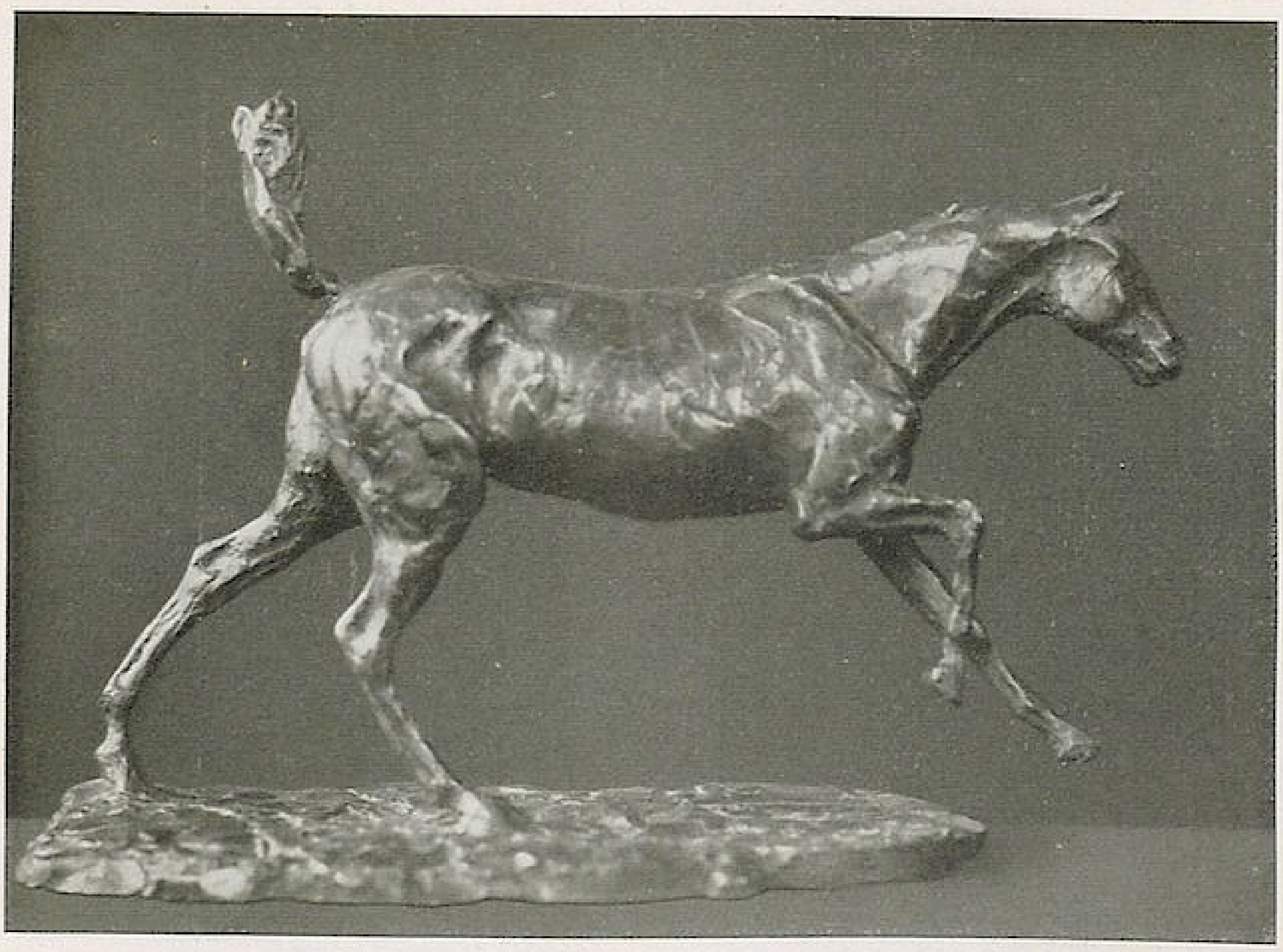


EDGAR DEGAS BEWEGUNGSSTUDIE
Phot. Schwarzkopf, Zürich

nichts als Form. O ja — einen Augenblick ſind ſie auch einmal nichts als Form geweſen; alles iſt möglich, wenn es im Reich der Kunſt geſchieht — der Kunſt, deren Genie eine göttliche Unverantwortlichkeit iſt. Im ganzen genommen ſind dieſe Werke eine wunderbare Gleichung von Stoff und Form. Dies darum, weil ſie in ungemeiner Weiſe Kunſt ſind. Und geſtehen wir ſchließlich (wir dürfen es, ohne zu läſtern): es gibt keine ungemeine Kunſt, deren Geheimnis nicht irgendwo den Geheimniſſen des lieben Gottes ſelbſt verwandt wäre. Wir brauchen nicht zu meinen, daß wir zuviel tun, wenn wir den Anblick dieſer kleinen Pferde und kleinen Frauen, die, ach ſo groß ſind (und zuweilen klaſſiſcher Größe der Antike ebenbürtig), mit dieſen großen Worten beenden. Wie ſchön, daß dieſem Künſtler ſo, als wäre er ein Stück vom lieben Gott (und freilich iſt er es), die Form nur ſelbſtverſtändlich iſt: köſtliches Ergebnis einer Schöpfung, die aus der Subſtanz von innen nach außen gegründet ward. Es ſind die Affen Gottes und der Kunſt, die von außen nach innen bauen wollen. Die haben den Aberwitz des „Stils“ erfunden. Es gibt keinen Stil an ſich. Es gibt nur den Stil, der eine ſchöne Funktion der Subſtanz des Lebens iſt.

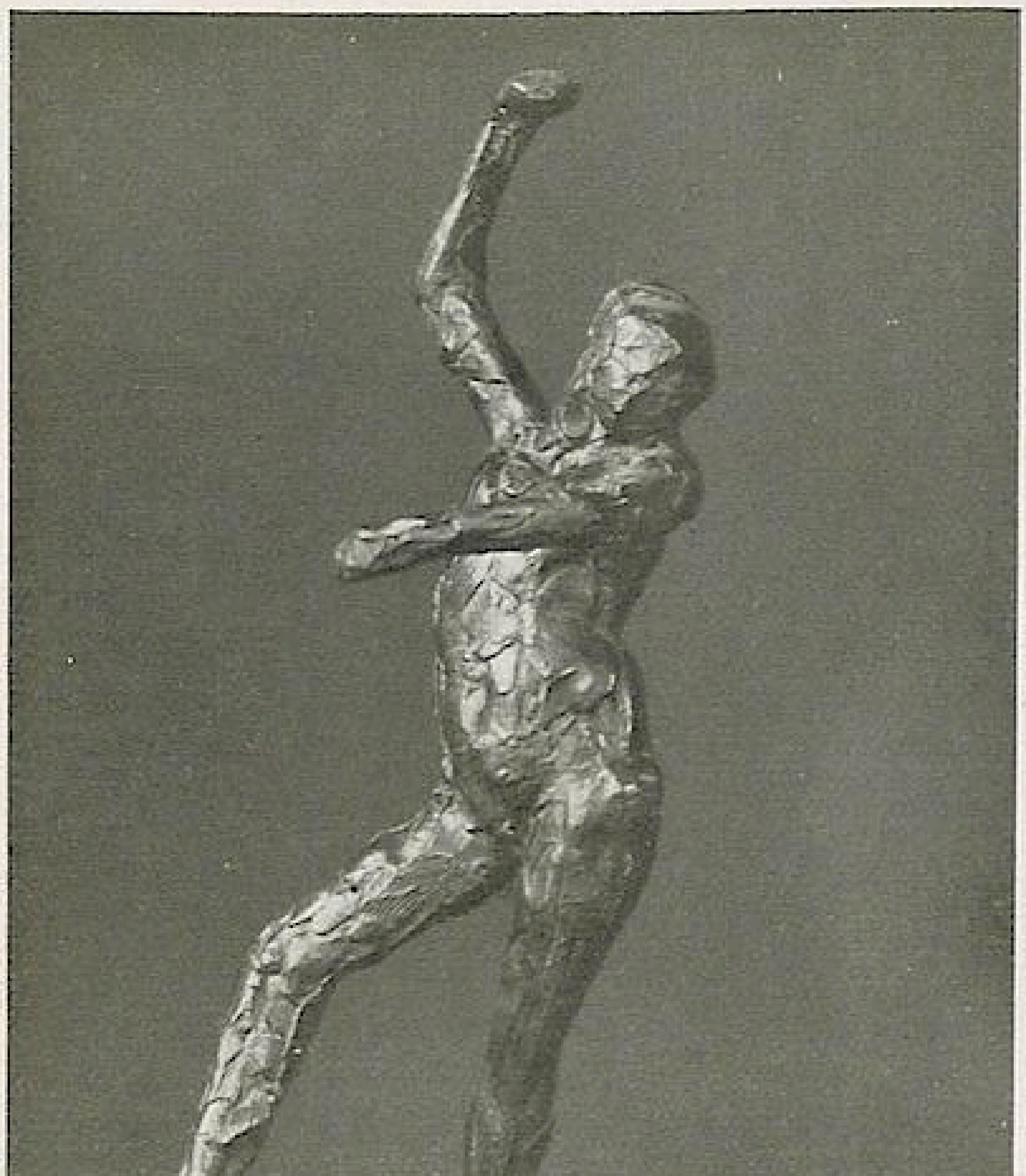
Wilhelm Hauſenſtein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDGAR DEGAS PFERD

Phot. Schwarzkopf. Zürich



EDGAR DEGAS BEWEGUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS THOMA †

Jetzt, da der Mensch und Künstler Hans Thoma am 7. November 1924 durch einen sanften Tod, nach einer kaum ein Jahr dauernden künstlerischen Untätigkeit, von uns geschieden ist, darf man einen überprüfenden Blick auf Leben und Werk des volle 85 Jahre alt gewordenen Meisters werfen.

Die künstlerische Stellung Thomas steht fest, sowohl der Vergangenheit, wie der Gegenwart gegenüber. Wir wissen, und die großen Ausstellungen der letzten Jahre im In- und Ausland haben es bewiesen, daß in Thomas Werk nicht etwa nur eine Zusammenfassung der romantischen oder der neuidealistischen Kunst gegeben ist, daß er nicht etwa nur ein Breschenbrecher für die Zukunft war, vor dem die vermeintlich zukünftigen Künstler „in Ehrfurcht sich neigen“ konnten, daß er nicht etwa ein Führer der gegenwärtigen Kunst sein durfte, wir wissen vielmehr, daß sich in Thoma und seinem Werk etwas ganz Persönliches, Eigenartiges, Einziges offenbarte, das in kein Schlagwort, in keinen Begriff eingefangen werden kann. Er hat in seiner Kunst und in seinem literarischen Werk über die ungewöhnliche Persönlichkeitsleistung hinaus älteste Kunstschätze neu ergraben und den fernsten Zeiten als unvergängliches Kleinod deutschen Wesens in kostbarer Fassung hingestellt: Höchste Ethik im Künstlerischen und im Menschlichen, Ethik, die das Zeitliche ins religiös Ewige verwebt.

In diesem Punkt gipfelt das Lebenswerk Thomas über das Weltanschauliche der Kunst hinaus und spitzt sich zum sittlichen Imperativ des Lebens empor. Dieser aus dem Gestalten und Schaffen hervorgehende sittliche Imperativ, der des Nächsten Verpflichtungen aus der eigenen und persönlichen Verpflichtetheit herausholt und als Gesetz für alle hinstellt, ist ein gar Großes und Neues gerade in unserer Zeit, die von ethischen Impulsen nichts mehr wissen will, von welcher Seite sie auch kommen mögen, und die alles auf das Zweckmäßige und Stoffliche einstellt.

Insofern war Thoma in aller seiner Harmlosigkeit und Unbefangenheit ein Neuerer gegenüber der Kunst, die in der Zeit seines Werdens Geltung zu gewinnen begann. Nichts lag Thoma je und je ferner, denn als ein Revolutionär aufzutreten, so sehr ihm auch zu gewissen Zeiten und namentlich nach seiner kurzen Begegnung mit Courbet (1868), das Sozialistische seiner Malerei von seiten der überakademischen Kunstkritik unterstellt wurde.

Aus der beglückenden Durchdringung von reinem Wirklichkeitssinn und stärkstem Liebesgefühl, aus der Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit im harmonisch ausgeglichenen Ineinanderwirken von naiver Naturanschauung und persönlich gearteter Beseelung der 70er Jahre quoll für Thoma eine ungeheuere Schaffenslust und Gestaltungskraft, die sein Schaffen ins Ungemeine steigerte, in der Hervorbringung, wie auch der Farbe nach. Wie selbstwüchsig und eigenständig Thoma schon in dieser Zeit war, geht aus der Tatsache hervor, daß er sich in diesen Jahren frei hielt ebenso vom Einfluß des damals in der Malerei „maßgebenden Piloty“, wie des bei den „Zukünftigen“ sich geltend machenden Leibl. In München beginnt er, die Natureindrücke als seelische Weltsprache zu empfinden und mit seiner eigenwüchsigen technischen Geschicklichkeit zu gestalten. Es ist falsch, die flüchtigen Pariser Eindrücke des dreißigjährigen Mannes, der schon zehn Jahre vorher als ein in sich Fertiger und Geschlossener auf die Kunstschule gekommen war, als wandelnd oder gar maßgebend für Thoma feststellen zu wollen. An dem angeborenen und früh fertigen Charakter seines eigentümlichen Wesens hat nie etwas oder irgendwer ändern können, wie Thoma auch nie einer „Vereinigung“, einer „Gesellschaft“, einem „Bund“, einer „Koterie“ beigetreten ist oder angehört hat.

Diese Festigkeit in sich hat Thoma auch durch die umfriedeten dreiundzwanzig Jahre der Frankfurter Zeit getragen. In der bewegten Schaffensstille seiner Familie, in der es ihm endlich möglich war, das heiß Ersehnte: „auch einmal etwas für die Mutter und Schwester zu tun,“ zu erfüllen, entstand der Grundstock für seine später einsetzende Anerkennung. Diese Zeit ist es auch, in der Thoma aus seiner sich endlich sicher gestaltenden Lebenslage heraus allen Verkennungen und Anfeindungen mit dem zugleich eigensinnigen und stolzen Wort begegnen konnte: „Diese Leinwände habe ich bezahlt; sie kann ich bemalen, wie ich will.“ Er

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hat damit nicht irgend eine ihm und ſeiner Kunſtnatur gemäße Richtung verteidigen oder durchſetzen, ſondern lediglich das Recht ſich vorbehalten wollen, ſich auf ſeine Art auswirken, ſich in ſeiner perſönlichen Weiſe ausſprechen zu dürfen. Dieſes Ichgefühl, das aus keinem ſelbſtſüchtigen Urgrund kam, ſondern aus der Allliebe, der Liebe zum Nächſten, wie zu ſich ſelbſt, entſprang, war begründet in der Gotteskindſchaft, in der er ſich eingegliedert fühlte. Thoma hat auch das Selbſtbeſtimmungsrecht im Religiöſen für ſich in Anſpruch genommen kraft der Gottesfreundſchaft alles aus dem ewigen Liebesgeſetze Hervorgegangenen.

Hier iſt der Punkt, aus dem das Pantheiſtiſche, das Religiöſe, das keiner Konfeſſion, keinem Konventikel Zugehörige hervorgeht.

Wenn im künſtleriſchen Selbſtbeſtimmungsrecht die Unſtimmigkeiten Thomas mit dem zeitgenöſſiſchen Kunſtſchrifttum entſprangen, das ihn, den Einſpänner, zuerſt bekämpfte und ablehnte, dann, bei der Ausſichtsloſigkeit, ihn zu ändern, ſchließlich totſchwieg, und erſt ſpät zögernd und mit Vorbehalten anerkannte, nachdem Thomas Kunſt als Ausdruck einer freien, ungebrochenen deutſchen Seele geſchätzt war, ſo liegt im überkonfeſſionellen Pantheiſtiſchen der Grund, der Thoma aus den Konfeſſionen heraushebt. Das machte ihn ſeiner katholiſchen Mutterkirche wie der evangeliſchen Wahlkirche fremd und ungattig. Sein urſprüngliches, uneingeengtes Gottesgefühl näherte ihn der indiſchen Weisheit: der Zugehörigkeit alles Irdiſchen zum Ewigen, der Überwindung alles Irdiſchen in der Wunſchloſigkeit hinſichtlich egoiſtiſcher Regungen, der Verbindlichkeit alles Lebens gegeneinander. Hier trat das ſchlechthin Ethiſche in Wirkung, das von allen Parteivoreingenommenheiten abſieht.

War Thoma im Künſtleriſchen nach der Wahl und Geſtaltung ſeiner Motive, nach der Technik und nach der Auswertung ſeines Könnens jederzeit ſeine eigenen, nur ihm gemäßen Wege gegangen, und hatte er ſeinen Leidensweg allmählich zur Siegesſtraße umgewandelt, ſo galt ihm zuletzt der ungeheure Erfolg des Schaffenden nicht eben gar viel. Seine Beſcheidenheit, ſeine Zurückhaltung, ſeine wahrhafte Größe auch ſich gegenüber ließ ihn keinen Augenblick vergeſſen, daß nicht e r, ſondern daß e s ſchuf und wirkte: das Unfaßbare, das ihn nur als Werkzeug benutzte, als Organ, ſein künſtleriſch, wie ethiſch gewaltiges, untrennbar miteinander verbundenes, ineinander verflochtenes Lebenswerk in Bild und Wort zu ſchaffen bis zum letzten Hauch ſeines Daſeins.

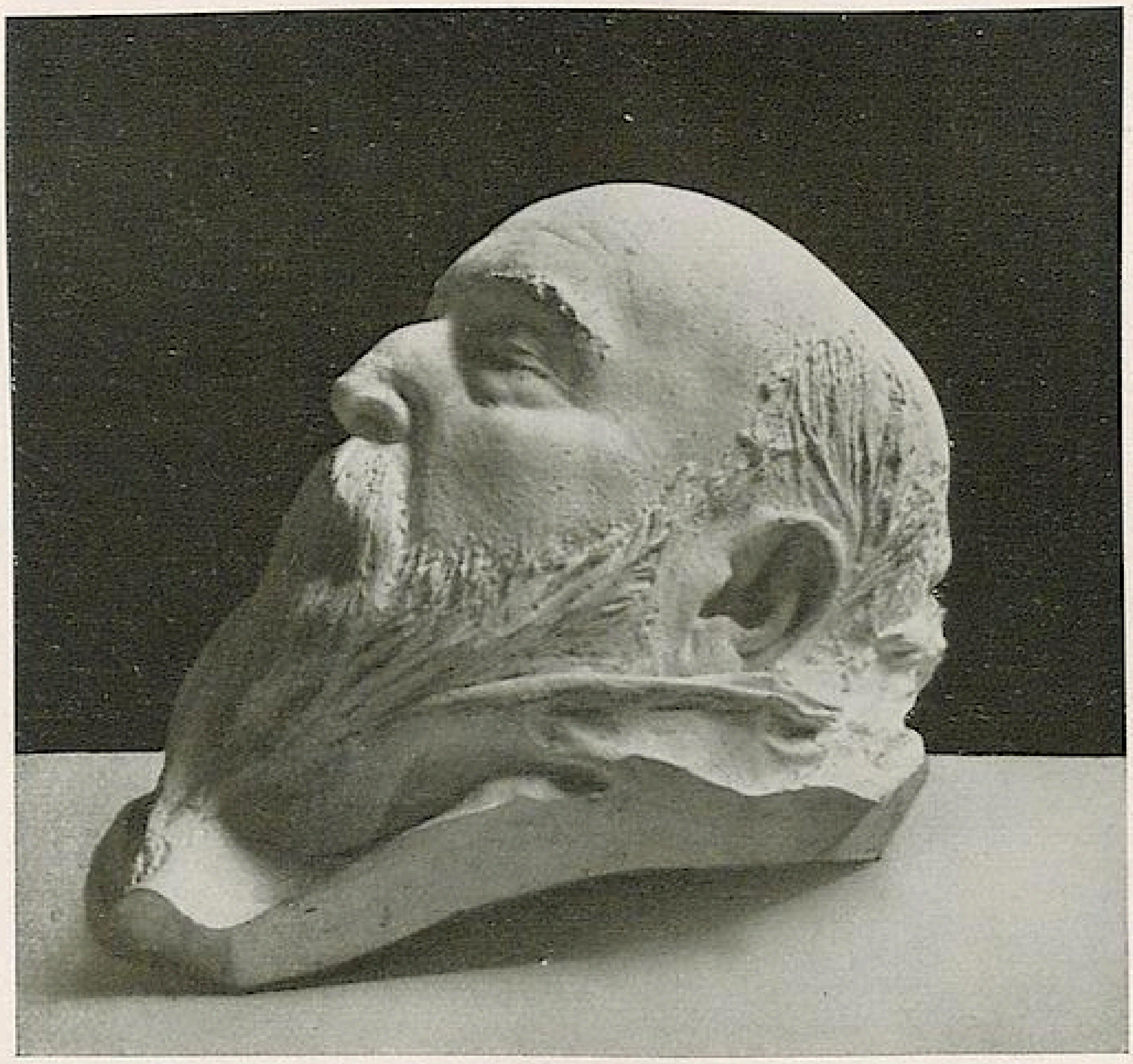
Vor ſolch ſelbſtloſem Tun verſtummen die Fragen, welcher künſtleriſchen, religiöſen, politiſchen oder menſchlichen Partei Thoma zugehörig war, ſchweigt letztlich auch die Frage, aus welcher Nation und aus welchen Sinn eines Volkes heraus er geſchaffen hat. Sein Künſtleriſches hat zuerſt in England Geltung gewonnen. Sein Ethiſch-Menſchliches hat den friedwilligen Amerikanern zugeſagt, als die ganze Welt durch den großen Krieg in Zweifel unter ſich geraten war. Zu allerletzt hat Thomas volkstümliche Kunſt auch bei unſerem unverſöhnlichſten Gegner Boden gefaßt, da franzöſiſche Schulleſebücher mit figuralen und landſchaftlichen Bildern Thomas verſehen werden ſollen. Das war Thomas letzte Freude, auch in franzöſiſchen Leſebüchern als Vertreter deutſcher Kunſt Eingang zu finden, wie es ſeit Jahren in deutſchen Schulen der Fall iſt. Sein Bildwerk iſt ja nicht bloß in ganz Deutſchland, ſondern in allen Ländern germaniſcher Artung verbreitet, bekannt und geſchätzt.

Wir Deutſche können lediglich ſtolz darauf ſein, daß in Thomas Schaffen unſere Kunſt und unſer Denken wieder Weltgeltung erreicht hat. Wiederum kann von einem beſonderen Gebiete aus die Welt am deutſchen Weſen geneſen.

Wohin man nun Thoma und ſein Werk einſtufen mag, ins rein Künſtleriſche, Artiſtiſche, oder ins geiſtig Lebendige, ins Realiſtiſche, Romantiſche oder ins Idealiſtiſche, ins Völkiſche, Außer- oder Internationale, ins Impreſſioniſtiſche, Expreſſioniſtiſche oder ins Symboliſche, das alles iſt nicht weſentlich von Belang. Thoma war ein Deutſcher, ein Kind des badiſchen Volkes, des alemanniſchen Stammes, deſſen Heimatbild er zum Weltbild erhob. Er war der Schöpfer einer ſchönen, friedvollen Welt. Er iſt nicht tot. Jetzt auch wird er leben in ſeinem Werk, in Bild und Wort.

Jos. Aug. Beringer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN VOLZ TOTENMASKE HANS THOMAS

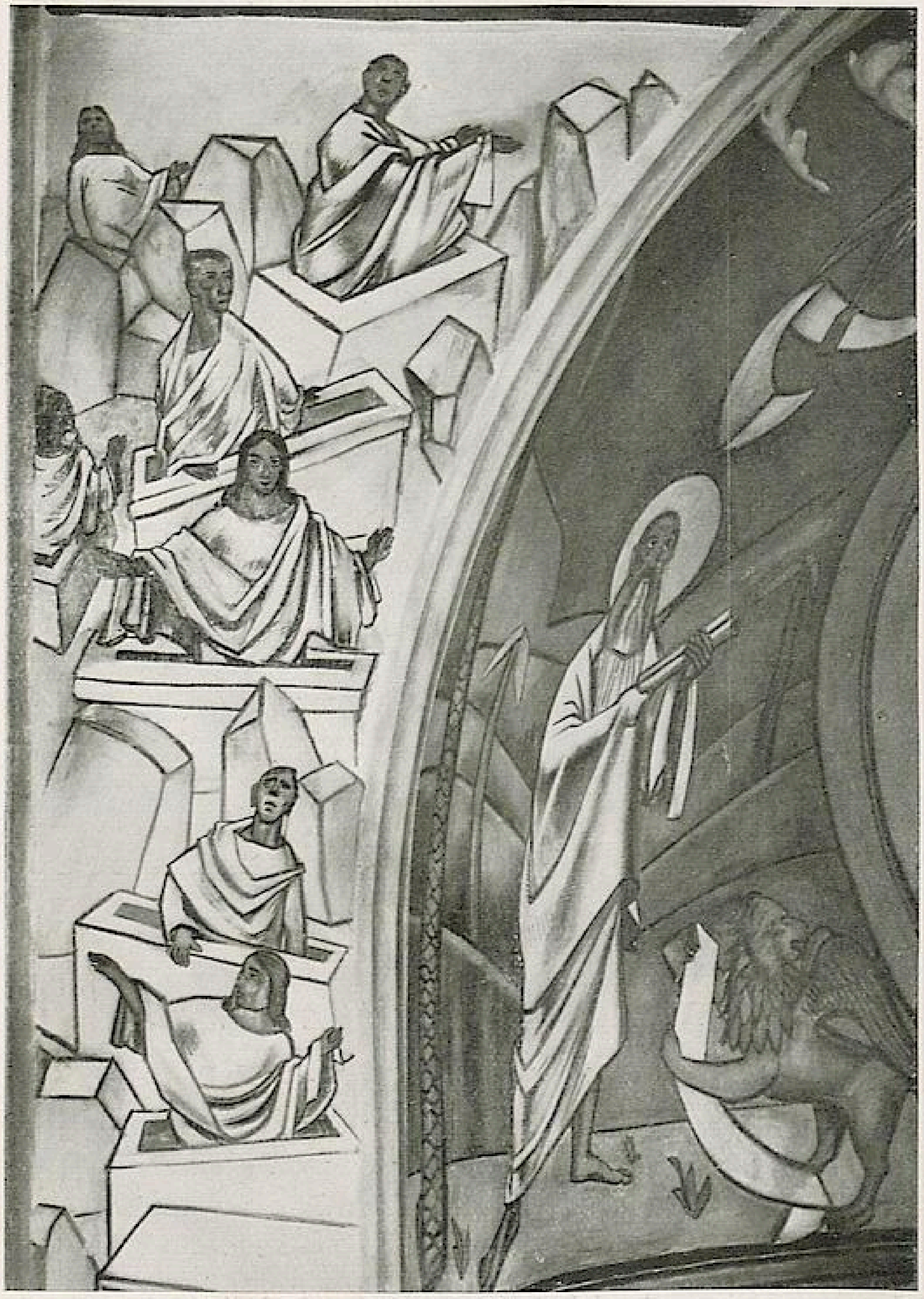
EINSIEDLERS NACHTLIED

Einſam wandle ich im Dämmerſchein;
Die Welt wird ſtill, bald bricht die Nacht herein.
Die Sonne ſank, der Mond verlor den Schein;
Der Seel' wird bang beim Wandern in die Nacht hinein.
Es fallen ihr vom Sehen nun die Augen zu.
Ob ſie ſich wehrt, ſie muß nun doch zur Ruh';
Dem Spiel mit ihren ſchönen Siebenſachen
Wird der tiefe Schlaf ein Ende machen.
Aus iſt bald ihr Weinen, kein Licht will ihr mehr lachen;
Zu Verweſung nimmt den Leib des Grabes Rachen.
O Herr des Lebens, nimm mich nun ganz mit dir,
Sei du mein ewig Licht, ſo dort wie hier.
Mein Gott, du darfſt mich nicht verlaſſen,
Du ſollſt meine Seel' in deine Hände faſſen.
Du, meine Sonn', wirſt nie mehr untergehen,
Mein Mondſchein bleibſt in meiner Nacht beſtehen.
Zum Herrn des ew'gen Lichts geht nun die Seele ein;
Durch dunkles Tor, da wird ſie frei aller Erdenpein.
Aus der Heimat fern kommt's ſchon wie Morgenſchein;
Die Leidenstage enden. In Gottes Ruh' wird's lieblich ſein.

Hans Thoma

(Aus „Hans Thoma als Meiſter des Wortes" von Dr. H. Saedler, Führer-Verlag, München-Gladbach.)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF BERGMANN — FRESKO IN DER PFARRKIRCHE IN OLCHING (DETAIL)

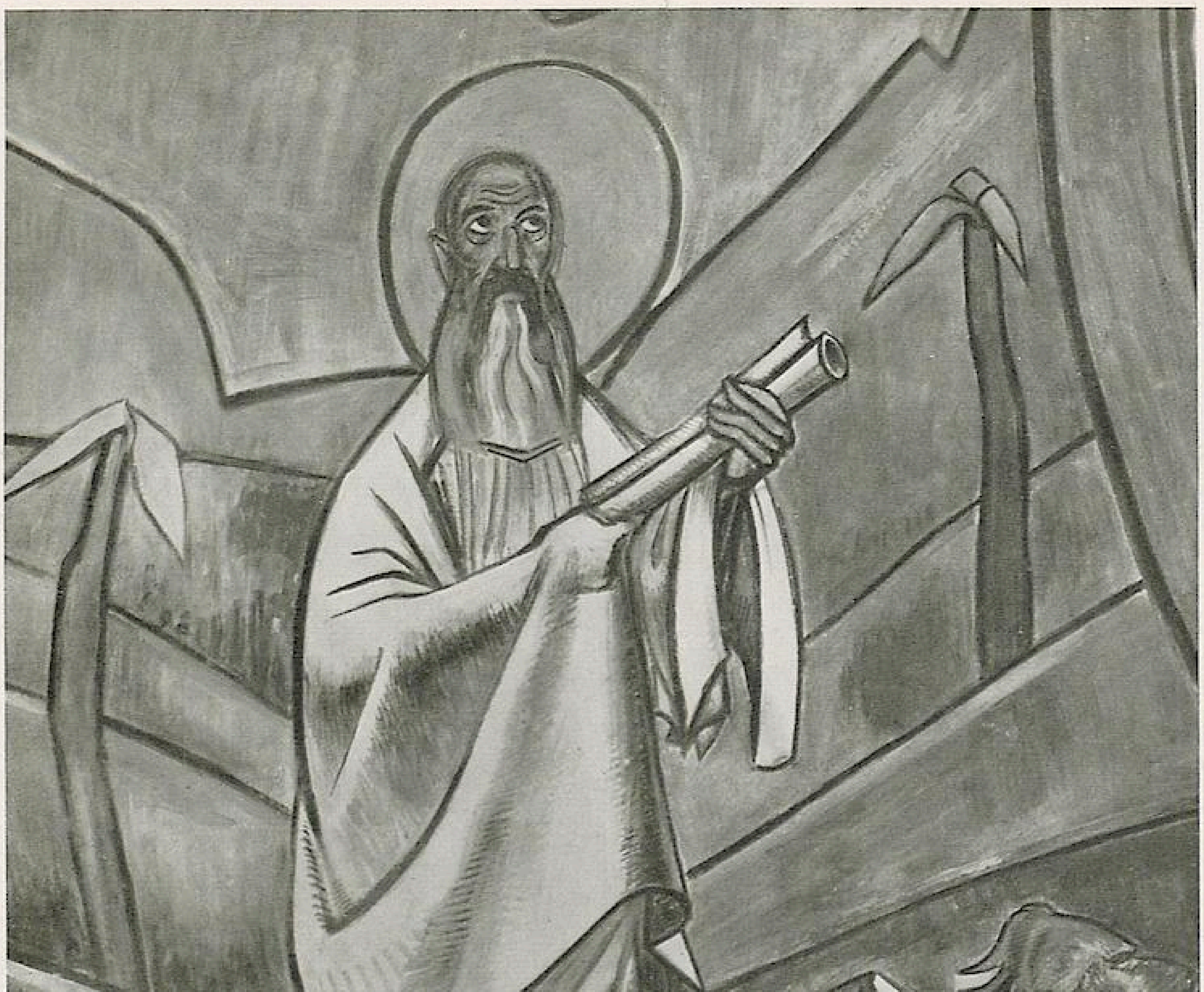
ZU JOSEF BERGMANNS FRESKO IN DER OLCHINGER PFARRKIRCHE

Aus der Schule Becker-Gundahls an der Münchener Akademie ist eine Anzahl von jungen Künstlern hervorgegangen, die von ihrem Meister doch mehr mitnahmen, als was einem sonst wohl auf Akademien an Rezepten und Weisheiten, an kleinen und großen Mittelchen in den Schulsack gestopft wird. Becker-Gundahl, der selbst ein Künstler von ausgesprochen monumentalem Empfinden und Gestalten ist, ha. heute schon eine Art Schule hinter sich, die in das Münchener, überhaupt in das deutsche Kunstwesen eine besondere Linie zeichnet. Herbheit und Eckigkeit sind vielleicht mehr äußere Merkmale der künstlerischen Schöpfungen der Gruppe, anmutig oder auch nur ansprechend ist die Faktur ihrer Gemälde nicht. Was sie zusammenwirft, ist etwas anderes, Größeres, Bedeutsameres: es ist eine Art religiösen Bekennertums, wenn man den Begriff religiös nicht zu eng und gar nicht stofflich faßt. Diese Religiosität aus Herzenszwang und Herzensdrang, die in die malerische Form hinauswill, verlangt und gibt Aufschwung, sie verläßt die geebnete Bahn und muß sich auf Höhen in Zackigkeit und in überlebensgroßen Gestaltungen manifestieren. Der aufschwingenden religiösen Stimmung unserer Zeit kommt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF BERGMANN — FRESKO IN DER PFARRKIRCHE IN OLCHING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF BERGMANN FRESKO IN DER PFARRKIRCHE IN OLCHING. APOSTEL PAULUS

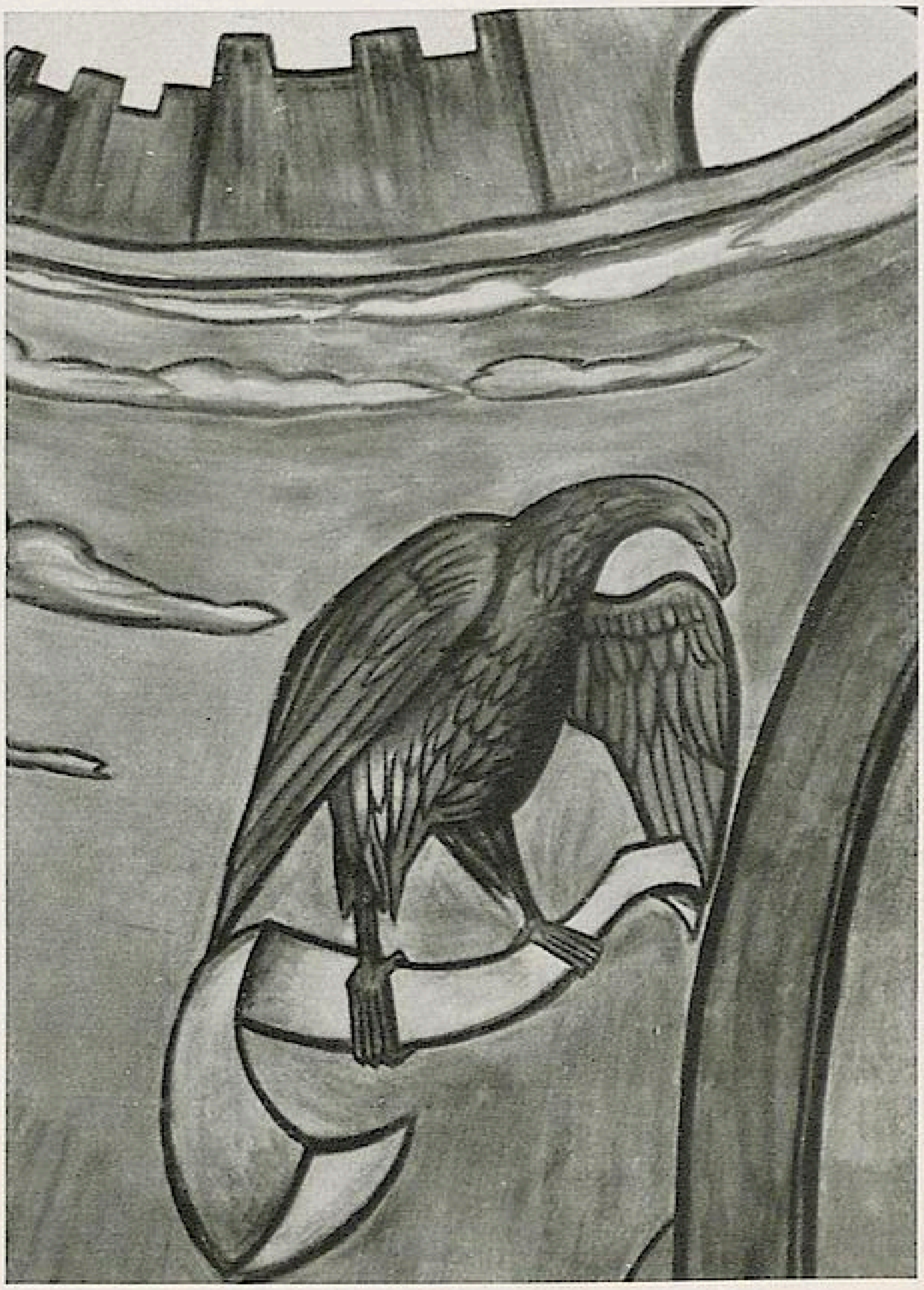
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF BERGMANN FRESKO IN DER PFARRKIRCHE IN OLCHING. APOSTEL PETRUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

diese Strömung, die absolut keine Modesache ist, sondern überzeugt und überzeugend ist, entgegen. Man möchte wünschen, daß dieser Gruppe junger Künstler, denen Andacht und Monumentalität Selbstverständlichkeiten sind, möglichst viele Aufgaben sakraler Malerei gestellt werden, denn zweifellos würde auf diese Weise künftigen Generationen eine gute und starke Vorstellung davon gegeben, wie die Jüngeren dieses Zeitalters religiös empfanden und welchen Ausdruck, welche Form sie in der Kunst dafür hatten.
Unter den aus Becker-Gundahls Atelier kommenden Künstlern steht Josef Bergmann an vorderster Stelle. Mehrere Fresko-Aufträge, in fränkischen Kirchen erfüllt, und Proben, die er in der Abteilung für religiöse Kunst auf der Deutschen Gewerbeschau 1922 gab, lagen bereits hinter ihm, als er 1923 an die Ausmalung der mächtigen Altarnische in der St. Peterspfarrkirche des reichen, großen Pfarrdorfs Olching bei München trat. Die Kirche, ein neuromanischer Basilikabau, würdig und stattlich in den Ausmaßen, mit schöner Kassettendecke und wuchtigen Granitsäulen, wurde schon 1905 vollendet; in ihrer kahlen Weite, die nicht durch bedeutsame Kunstwerke älterer Zeit gegliedert ist, lag für Bergmann die Möglichkeit, ungehemmt durch Rücksichten auf ältere, verehrungswürdige Werke, ganz aus sich herauszugehen. In großem Rhythmus schwingt sein gewaltiges Fresko, das sich architektonisch aufbaut, in der Komposition große Gestaltungen sinnvoll mit ornamental wirkenden kleineren Gruppierungen vereint, alles stark und fest in Konturen faßt und über die Linie doch die Farbe triumphieren läßt. Wie ausgezeichnet die einzelnen Partien im Freskostil gearbeitet sind, wird einem gerade bei der Betrachtung der Details bewußt. Über dem Werk liegt die starke, religiöse Stimmung, die ich als Charakteristikum der Richtung zu skizzieren versuchte.

W.

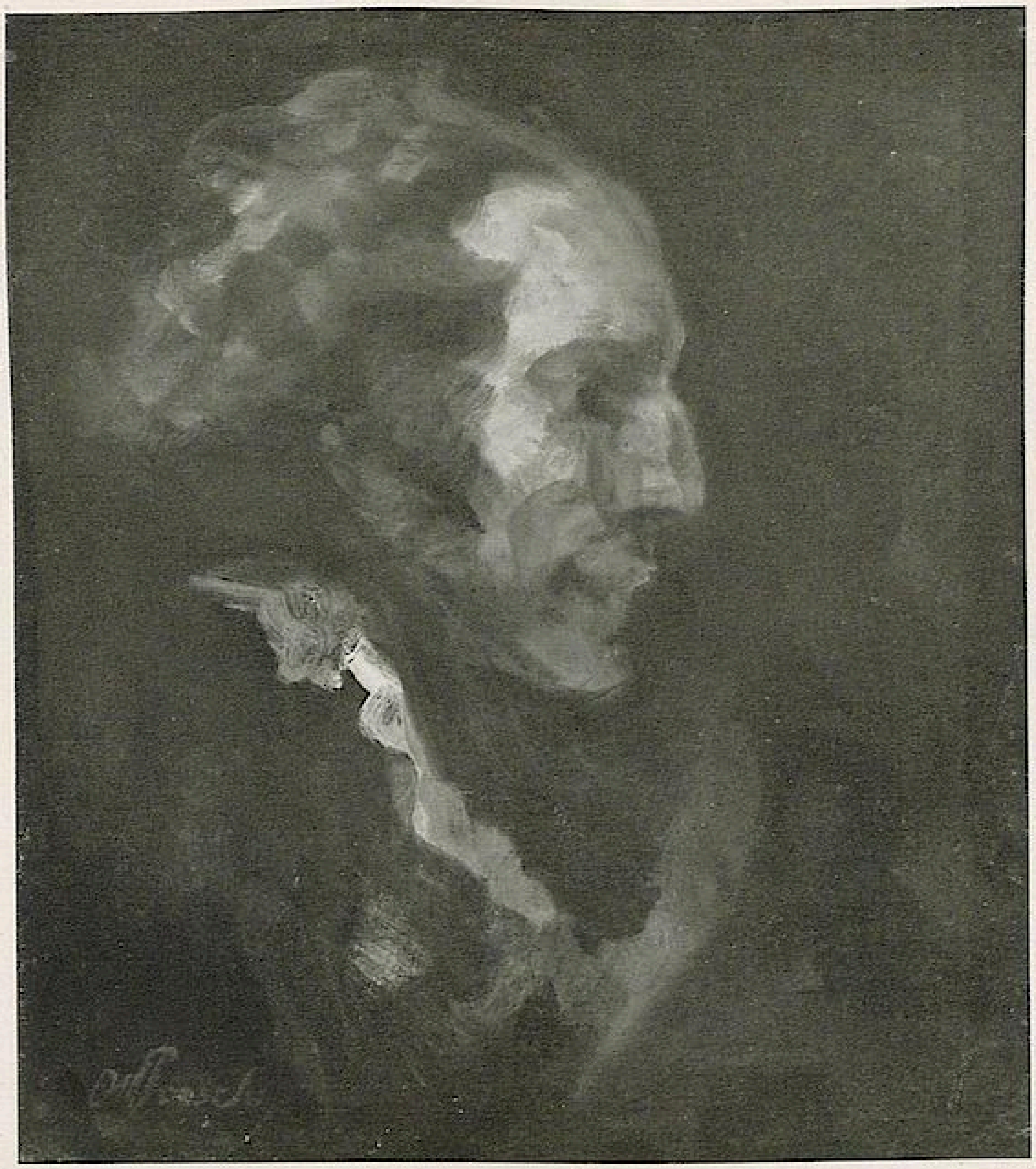


JOSEF BERGMANN — FRESKO IN DER PFARRKIRCHE IN OLCHING (DETAIL)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO PORSCHE JAPANISCHE SCHAUSPIELER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO M. PORSCHE STUDIENKOPF

OTTO MARIA PORSCHE

Wenn es ſich darum handelte, eine Formel zu finden, die am einfachſten den Weſensunterſchied zwiſchen nord- und ſüddeutſcher Kunſtauffaſſung zum Ausdruck brächte, ſo hätte man nur nötig, an die grundverſchiedene Einſtellung des Nordens und des Südens zur dekorativen Kunſt zu erinnern. Man weiß, daß der Süden, vor allem München, immer eine offen zur Schau getragene Liebe zum Dekorativen gehabt hat. Zwar ſind in München im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts auch die größten und folgenreichſten Taten auf dem Gebiete der abſoluten Malerei geſchehen. Aber daneben hat es immer auch eine Gruppe der „Dekorativen“ gegeben. Es ſind nicht die ſchlechteſten Schöpfungen, die wir ihr danken. Und beſtimmt ſind es die Münchneriſcheſten; denn das Schmücken, das Feſtlich-geſtalten-Wollen und, damit zuſammenhängend, das Phantaſieren, Träumen und Schwelgen im Frei-Erfundenen gehört nun einmal zum Münchner Künſtler und erklärt ſich leicht aus der Lage der Stadt vor den Toren Italiens und aus dem Charakter ihrer Bewohner, die immer ein bißchen von der Art der Phäaken geweſen ſind. Der ſtrengere Norddeutſche dagegen ſieht in der dekorativen Malerei gerne ſo etwas wie ein illegitimes Kind der Frau Kunſt, während ſie doch, ohne Vorurteil geſehen, vielleicht gerade ihr legitimſtes iſt. Denn iſt es nicht von Anbeginn an, ſoweit nicht religiöſe Zwecke in Frage kamen, die vornehmſte und ſchönſte Aufgabe der Kunſt geweſen, zu ſchmücken? Sicherlich hat die Renaiſſance die Kunſt mindeſtens ebenſoſehr um ihrer dekorativen wie um ihrer geiſtig-ethiſch-religiöſen Werte und Eigenſchaften

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO M. PORSCHE OPIUMRAUCHER

willen geſchätzt. Heute aber gilt es in weiteſten Kreiſen, vor allem auch in Deutſchland, beinahe als deklaſſierend und jedenfalls als peinlich, zu den Dekorativen gerechnet zu werden. Das iſt doch eine verkehrte Welt. Denn man nimmt der Malerei tatſächlich einen ihrer ſtärkſten Wirkungsfaktoren, wenn man das Dekorative nicht gelten laſſen will. Die Wahrheit iſt vielmehr, daß jedes gute Bild, ob es das nun beabſichtigt oder nicht, dekorativ iſt und ſein muß, wenn es nicht ein leerer Fleck, eine tote Stelle an der Wand ſein will. Man muß alſo nicht auf jene hören, die den Wert der dekorativen Kunſt verkleinern möchten. Sie wird immer der Maßſtab für wirklich künſtleriſche Leiſtungen bleiben.

Zu den Malern, denen das Dekorative (genauer: das Maleriſche als Mittel der Dekoration) Hauptziel ihres Schaffens iſt, gehört auch Profeſſor Otto Maria Porſche in München. Seine Bilder, die alle reine Farbenphantaſien in der Geſtalt von Stilleben und von leicht genrehaften oder ſtillebenhaften Figurenbildern ſind, wirken in Ausſtellungen eigentlich nie beſonders ſtark, jedenfalls bei weitem nicht ſo, wie wenn ſie an dem für ſie beſtimmten Platz hängen. Das iſt begreiflich; denn dieſe Bilder ſind meiſt in eine Umgebung hineinempfunden, die vom gleichen Geiſte iſt, wie ſie ſelber ſind. Mehr noch: ſie ſind unmittelbar in ihre ſchönen, ſtilvollen, reichen Rahmen hineingemalt, hineingedichtet, hineinkomponiert. Der Maler ſetzt ſich vor die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO M. PORSCHE DAS GLÜCK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gerahmte leere Leinwand und läßt nun der Phantasie ungehinderten Spielraum. Der Akkord aus Gold und Farben, den so ein Rahmen anschlägt, schwingt weiter, erzeugt Farben, Kombinationen von Farben, Farbengruppen und -komplexe. Aus diesen aber bilden sich, wie die Sterne aus Urnebeln im Kosmos, allmählich auch Körper: Bäume, Felsen, Menschen, Tiere. Ganz wie von selbst, wie im Spiel, und ohne irgend einen anderen Zweck, als daß dieser Rhythmus aus Farben und Formen, d. h. aus von Farben bewegten Formen, sich harmonisch in den Rahmen füge und daß am Ende alles zusammen, Bild und Rahmen, ein in sich vollkommen abgeschlossenes dekoratives Ganzes von möglichster Delikatesse der farbigen Klänge und des Formenspiels ergebe. Auf diese Weise sind nicht alle, aber doch viele Bilder Porsches zustande gekommen, solche vor allem, die aus freiem Schaffenswillen und nicht unter dem Zwang eines Auftrags entstanden sind. Gilt es aber, in einen gegebenen Raum ein Bild sozusagen als dekorative Pointe hineinzuempfinden, so ist der Vorgang ähnlich. Nur ist der Rahmen, der die farbigen und figuralen Visionen erzeugt, in diesem Falle dann das ganze Zimmer. Alles übrige entwickelt sich in analoger Weise. Jedenfalls ist dieses Malen immer ein unendlich genießerisches Spielen mit feinen und feinsten Klangschattierungen, die fast kaleidoskopisch, aber mit unvergleichlich zarteren Übergängen und Mischungen durcheinanderfließen, sodaß dieses wundervolle, duftige Farbenbukett und dieses geheimnisvolle Schweben und Weben von Halb- und Viertelstönen entsteht, das für die Bilder Porsches charakteristisch ist.

Es ist vielleicht ganz interessant, zu hören, wie Porsche zu seiner heutigen dekorativen Malerei gekommen ist. Denn von Anfang an war sie nicht da. Er ist am 16. Juni 1858 in Gabl an der böhmischen Nordgrenze geboren, in einer Gegend, die nicht allzuweit von der Heimat Führichs entfernt ist. Nachdem er dort die Schulen absolviert hatte, kam er an die Kunstschule nach Prag, deren Direktor der Pilotyschüler Reynier gewesen ist. Dort blieb er fünf Jahre. Ein Stilleben aus jener Zeit ist das gerade Gegenteil von dem, was heute das Ideal Porsches ist. Es ist straff in der Zeichnung und ganz sachlich-realistisch gemalt. Ein an sich sehr gutes Stück. Aber nirgends ist eine Spur der späteren diffusen, flirrenden, opaleszierenden Malweise Porsches zu finden. Von Prag kam er nach München, wo er, schon fünfunddreißig Jahre alt, noch einmal Akademieschüler wurde und vier Jahre bei G. v. Hakl und W. v. Diez studierte. Allerdings: als er wegging, hatte er den Eindruck, nicht sehr viel gescheiter geworden zu sein als er gewesen war. Damals war übrigens gerade die Zeit des Aufblühens des Jugendstils. Das brachte ihn vollends zur Verzweiflung. Und so flüchtete er sich in eine Beschäftigung, die ihm weit mehr zusagte, ja, erst das Persönliche und Eigentliche in ihm geweckt, gesteigert und vollendet hat: er widmete sich nämlich der Innendekoration, stattete Schlösser aus, illustrierte nebenbei, machte auch sonst dies und das, aber die Hauptsache blieb immer das Dekorative, zu dem er, wie sich bald herausstellte, geboren war. Und durch einen artigen Zufall fand er dann eines Tages auch den Weg zu seinem Spezialgebiet: dem dekorativen Phantasiebild. Ein Schloßbesitzer hätte nämlich zur Ausschmükkung seiner Räume gerne dekorative Bilder gehabt. Aber alte Originale waren ihm zu teuer. Da sagte er, vielleicht halb im Scherz, zu Porsche: „Malen doch Sie mir solche Bilder, eine ganze Galerie, wie ich sie brauche!" Dieses Wort fiel auf empfänglichen Boden. Das war einmal eine Aufgabe, wie sie sich Porsche, der berufene Dekorateur, nur wünschen konnte. Und er machte sich an die Arbeit. Aber nicht etwa in der Weise, daß er nun alte Bilder kopiert hätte. Das wäre ihm zu geistlos gewesen. (Er hat auch später und vorher nie ein altes Bild kopiert.) Sondern er lebte sich in den Stil der gegebenen Räume hinein und erfand nun für die Stellen, wo Farbflecke nötig waren, Farbensymphonien im Geiste der Renaissance, des Barock oder Rokoko. Alle diese Bilder hätten nie in jenen Stilperioden entstanden sein können. Dazu sind sie zu differenziert im Farbigen, zu aufgelockert im Technischen, zu nervös und spirituell im Künstlerischen. Aber trotzdem fügen sie sich harmonisch in Räume ein, die prunkvoll in diesen oder anderen Stilarten ausgestattet sind. Denn es ist etwas von dem Wesen dieser Stile in ihnen, von ihrem dekorativen Genie und von ihrer spielerischen Geste. Das aber ist es gerade, was sie für ihren Zweck in so hervorragendem Maße geeignet macht und was denn auch ihren Wert bestimmt. Zugegeben, daß alles das genau so nur von Gleichgestimmten nachempfunden werden kann. Aber ihre Zahl ist weit größer als man gewöhnlich annimmt. Denn sehr viele wissen zwar nicht um

OTTO M. PORSCHE

MADONNA AUF DEM MEER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

diese Dinge, aber sie empfinden so und haben nur, da sie das Dekorative verlästert sehen, nicht den Mut zu ihren Gefühlen. Es wäre deshalb hübsch, wenn diese Zeilen es vermöchten, solche Zaghafte in ihrem heimlichen Glauben zu bestärken, daß die dekorative Kunst kein geringeres Daseinsrecht hat als die absolute, und daß hier wie dort letzten Endes das Können und die Persönlichkeit entscheiden.

Es sei zum Schluß noch als etwas Wesentliches erwähnt, daß Porsche heute bestrebt ist, das dämmerige, schillernde Halbdunkel seiner früheren Malweise mehr und mehr zugunsten einer reicheren Farbigkeit aufzugeben. Das ist der natürliche Entwicklungsgang, und darum darf man von dieser Wandlung, die ja nur allmählich vor sich geht, schönste Zukunftsresultate erwarten.

Richard Braungart

OTTO M. PORSCHE — STILLEBEN MIT JAPANISCHER FIGUR

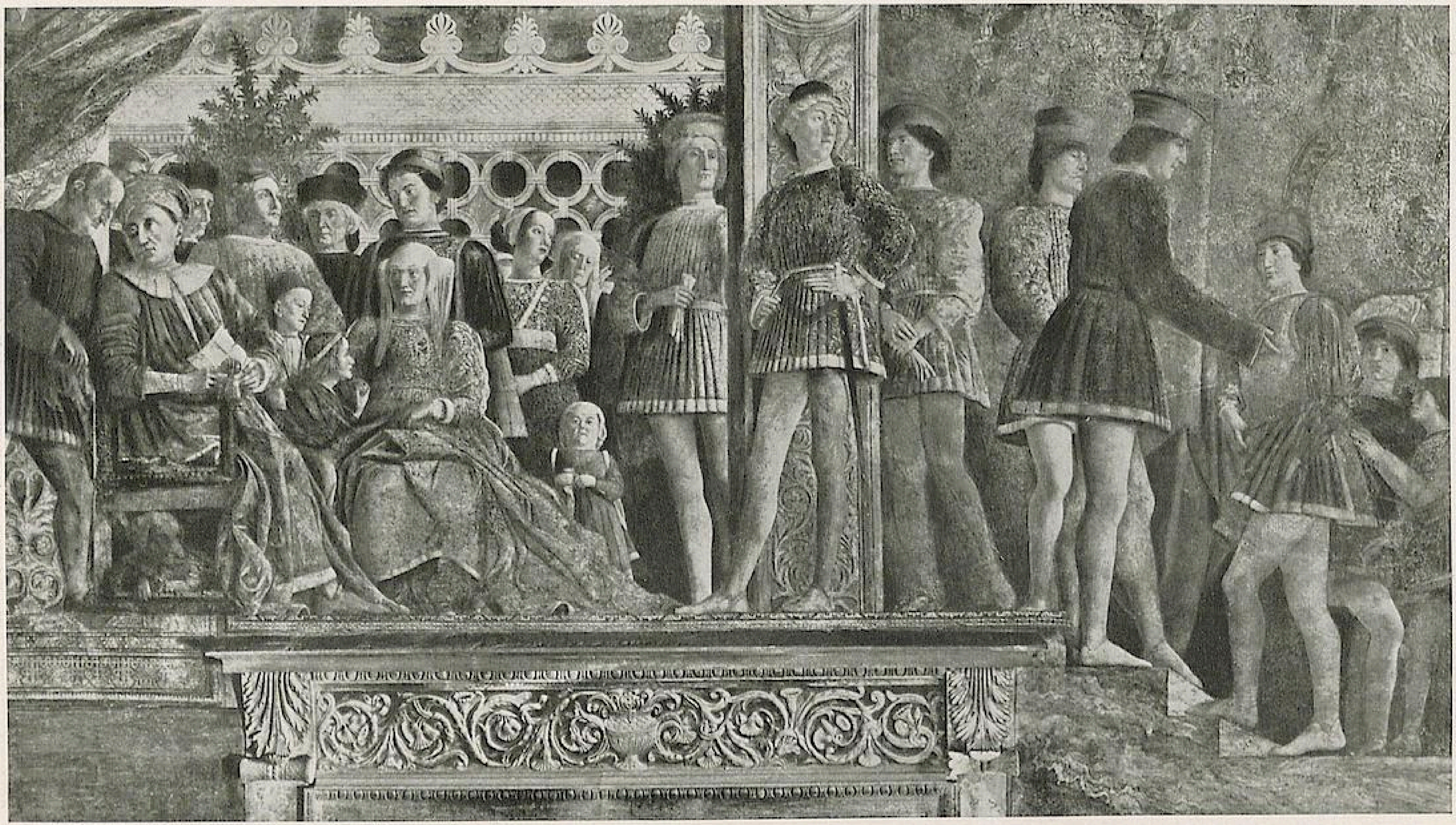
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAN VAN SCOREL FAMILIENBILD

DAS GRUPPENBILDNIS

Die Probleme der Porträtkunſt, die Aufgaben ſtellt, die jenſeits der maleriſchen, graphiſchen oder bildhaueriſchen Einſtellung in pſychologiſchen Regionen verankert ſind, verdichten und ſteigern ſich beim Gruppenbildnis.
Das Porträtgemälde iſt einmal ſehr richtig als Ausdruck der individuellen Seelenhaftigkeit bezeichnet worden; mit dem guten oder intelligenten Abſchildern, mit blendender Technik in Malerei, Zeichnung oder Plaſtik allein iſt es bei dem Bildnis nicht getan, denn wenn auf irgendeinem Gebiet der bildenden Kunſt, ſo iſt auf dieſem das Hinausſchwingen aus der Technik und die Anſiedelung in den Bezirken des Pſychologiſchen (faſt möchte man ſagen: des Metaphyſiſchen) Vorausſetzung und Exiſtenznotwendigkeit.
Das Einzelbildnis darf und ſoll in ſich ſelbſt beruhen; in dem Maß, als eine Geſtalt, ein Weſen, ein Charakter bis zum letzten erfaßt, ausgeſchöpft und in der bildlichen Darſtellung konzentriert iſt, wird auch ſeine Wirkung auf den Betrachter ſtark und zwingend ſein. Bei der Porträtgruppe, die nicht als eine zufällige Aneinanderreihung von Bildniſſen, die ohne ſeeliſchen Konnex bleiben, gelten will, ſondern die ihrem Namen gemäß ein Gruppenbildnis im vollen Sinne iſt, muß dazu ein Weiteres kommen. Es müſſen die Beziehungen der Menſchen untereinander gekennzeichnet werden, aus der individuellen Seelenhaftigkeit, die jedem einzelnen erhalten bleiben ſoll, muß etwas wie Familientypenhaftigkeit oder innere Beziehung im Sinne einer Idee, ſei ſie hoch oder nieder, der jeder und jedes einzelne dient, herauswachſen. Fäden müſſen ſich ſpinnen, es muß ein Überkreuzen der Empfindungen geben, das dem Betrachter des Bildes veranſchaulicht, wie die inneren Beziehungen laufen, wo ſich Gefühle berühren, und welcher Art Gefühl wie Berührung iſt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANDREA MANTEGNA

DIE FAMILIE DES MARKGRAFEN LUDWIG II. UND HOFLEUTE. AUSSCHNITT
(FRESKO IM CASTELL ZU MANTUA)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAN DE BRAY — DIE VORSTEHER DES KINDERSPITALS IN HAARLEM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN DER HELST

SCHÜTZENESSEN ZUR FEIER DES MÜNSTERER FRIEDENSSCHLUSSES AM 18. JUNI 1648

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTHONIS VAN DYCK DIE KINDER BALBI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JACOB JORDAENS FAMILIENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. F. A. TISCHBEIN DIE ERBPRINZESSIN VON ANHALT MIT IHREN KINDERN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

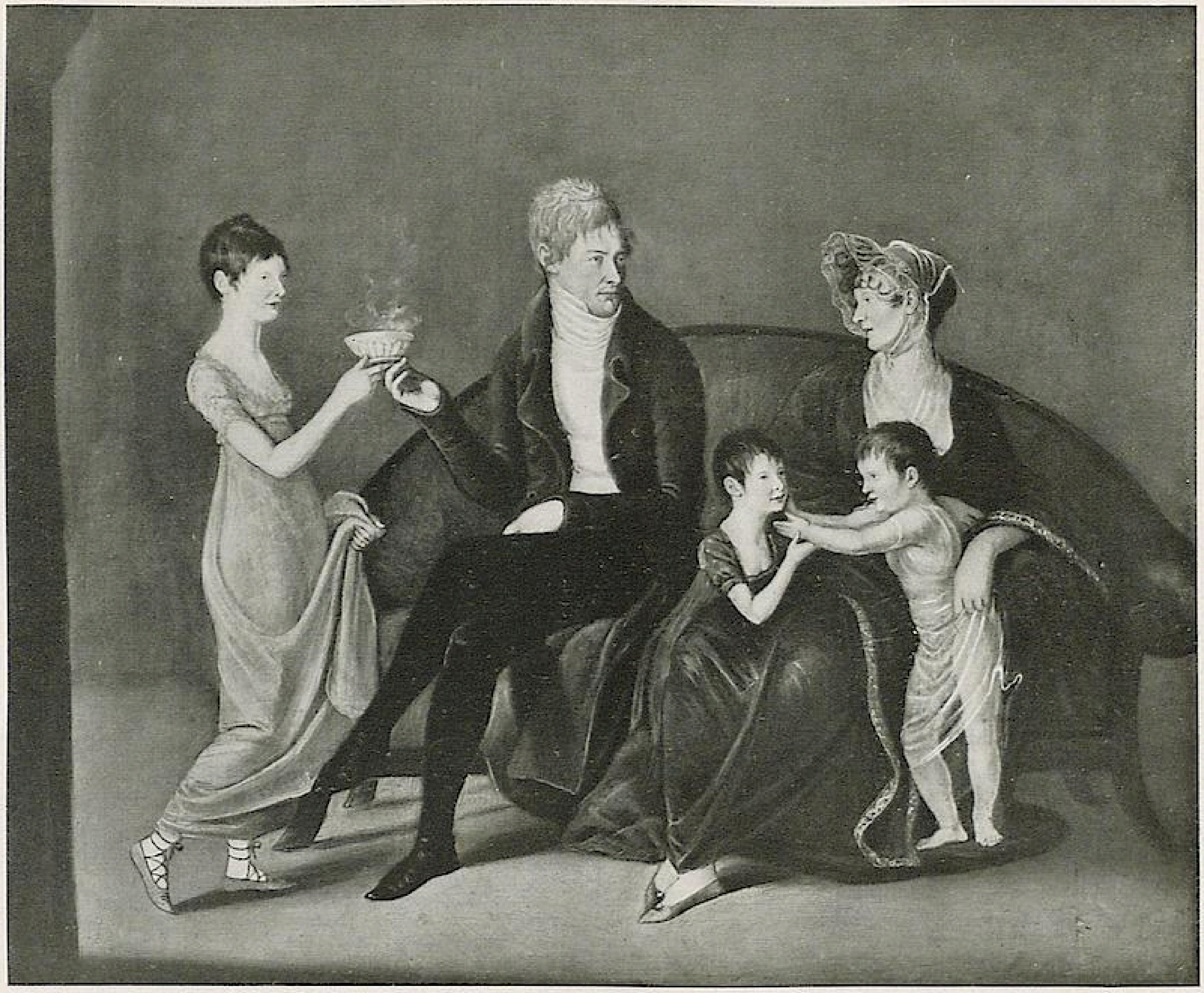
THOMAS GAINSBOROUGH BILDNIS DER MRS. SHERIDAN UND MRS. TICKELL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CORNELIS DE VOS — DIE FAMILIE HUTTEN

Die Holländer des ſiebzehnten Jahrhunderts machten es ſich darin noch leicht. Das Familienbildnis des Thomas de Keyſer in Berlin, das einen Kaufherrn, ſeine Gattin und fünf Kinder in verſchiedenen Zuſtänden der Erwachſenheit zeigt, iſt wirklich nicht viel mehr als eine Theatergruppe, und nicht einmal eine gut geſtellte, und die Amſterdamer Schützenſtücke von Dirk Jakobsz und Cornelis Teuniſſen, von Dirk Barentz u. a. geben nicht mehr als eine in zwei übereinanderliegenden Reihen geometriſch abgezirkelte Anordnung von Bildnisköpfen. Dieſes Verfahren, das der pſychologiſchen Bindungen von Perſon zu Perſon völlig enträt, kann maleriſchen Reiz beſitzen und eben maleriſch ſo anziehend ſein, daß auch ein Künſtler unſerer Zeit es wieder aufnimmt; z. B. hat dies Lenbach getan, als er die zehn Köpfe einer Künſtlerkegelgeſellſchaft ganz zwanglos über- und nebeneinanderſtellte, aber es iſt nicht die Erfüllung im Sinne der innerlich verbundenen Bildnisgruppe. Wie anders ging Jan van Eyck zu Werke, als er den italieniſchen Kaufherrn Arnolfini und deſſen junges Eheweib (Nationalgalerie London) konterfeite. Es iſt im Sinne der alten Malerei ein durchaus ſachliches Bild, und der Künſtler hat keineswegs durch aparte, ungewöhnliche Mittel ein Übermaß der Gefühle äußerlich ſchaubar zu machen unternommen. Aber in dem zarten Erfaſſen der Hände, in dem Gleichtakt der Gefühle, in dem Tempo der Empfindung, in der gleichmäßigen Atmoſphäre um und über beiden Ehegatten iſt der Ausdruck der Verbundenheit, der inneren Harmonie, der Beziehung, wie ſie auch beiſpielweiſe in dem Geſandten-Bildnis Hans Holbeins iſt. Ein beſonders reizvolles Werk dieſer Art iſt das innerlich ſehr lebendige, bewegte Familien-Gruppenbildnis des Berliner Kaiſer-Friedrich-Muſeums, das heute dem Jan van Scorel zugeſchrieben wird. Prächtig die Beziehung von Mann zu Frau und wiederum beider zu den fröhlichen Kindern! Und über der ganzen Gruppe liegt, im Räumlichen und im Stillebenmäßigen, das in dieſem Zuſammenhang faſt kulturhiſtoriſche Bedeutung gewinnt, die Witterung der Gemeinſamkeit, das Milieuhafte, das Eingebautſein in eine beſtimmte Kultur- und Geſellſchaftsſchicht, die allen gleich und ſelbſtverſtändlich iſt. Dieſer Zug der Erfaſſung und Geſtaltung der Gemein-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF REINHARD — FAMILIENPORTRÄT LEGRAND

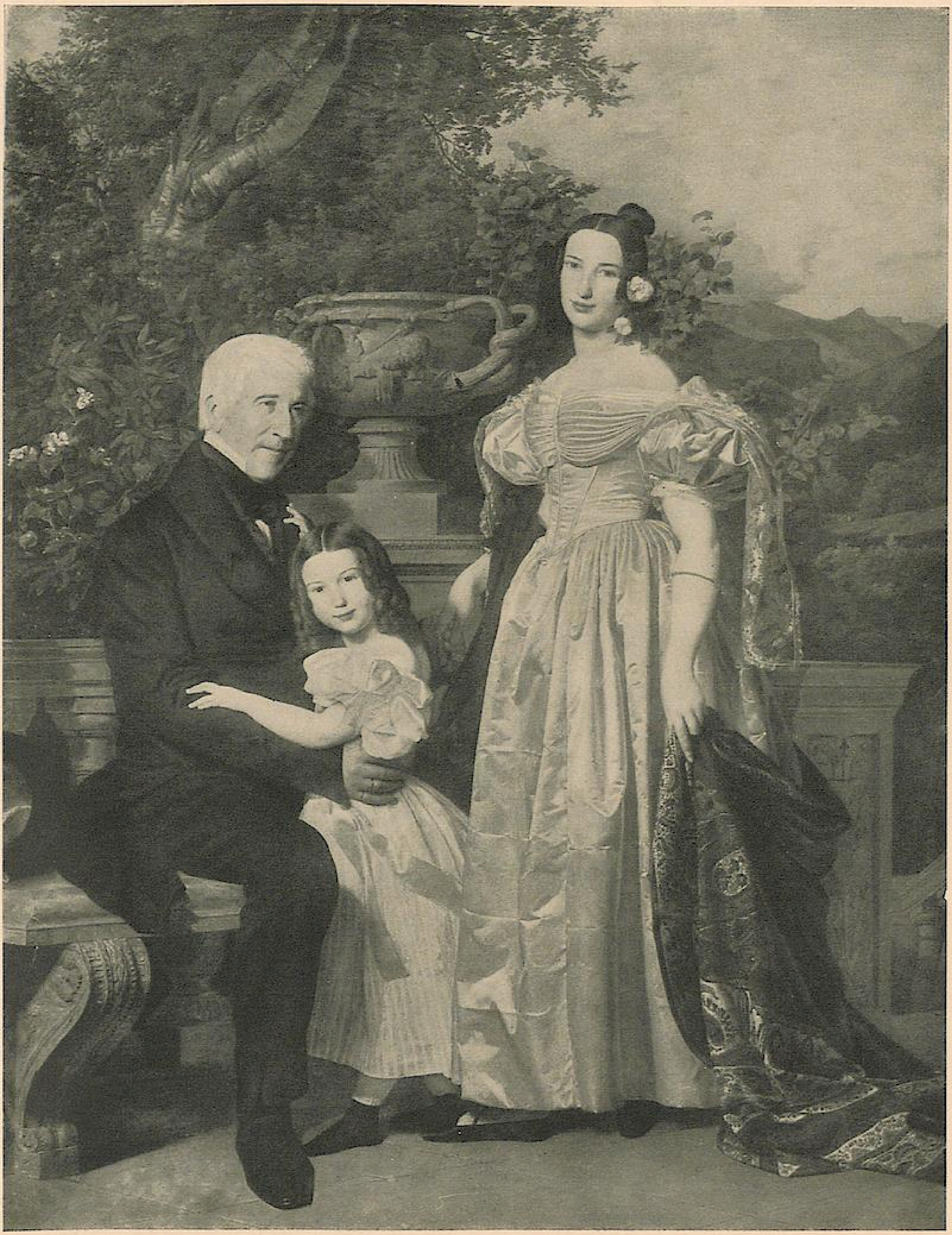
ſamkeit des Familienhaften erhält ſich durch Jahrhunderte. Als die holländiſche Bildnismalerei ihre Kinderkrankheiten ausgeſchwitzt hatte, da ſtieg ſie zu vorbildlichen Leiſtungen auf in Familienbildniſſen, deren beſonders ſchöne auf Frans Hals und Bartolomäus van der Helſt zurückgehen und die gipfeln in Rembrandts Schöpfungen nach dieſer Richtung ſeines überquellenden Ingeniums: in ſeinem „Schiffsbaumeiſter und deſſen Frau" (London, Buckingham Palace), im „Prediger Ansloo und Frau" und beſonders in dem figurenreicheren Braunſchweiger Familienbildnis, das von rührender Innigkeit iſt, das mit einer einzigen Bewegung die ganze wundervolle Mütterlichkeit der jungen Frau verrät, ohne ſich billiger Sentiments zu bedienen. Rembrandt bedeutet auch die Erfüllung der Korporationsbildniſſe, die im bürgerlichen, auf ſeine Vereine, Gilden, Schützenbündniſſe und Wohlfahrtseinrichtungen ſtolzen Holland überaus zahlreich gewünſcht und gemalt wurden. Van der Helſt iſt auf dem Wege von jenen frühen, primitiven Malern der „Schützenſtücke", d. h. jener Gruppenbildniſſe, auf denen ſich die Angehörigen einer „Gilde", unter der man ſo etwas wie eine Abteilung der „Bürgerwehr" verſtehen muß, zu dem Schöpfer der berühmten „Nachtwache", dem ganz vergeiſtigten, ganz ins Maleriſche überſetzten, aber damit doch zugleich auch die letzte Porträthaftigkeit im Sinne der „Ähnlichkeit" aufgebenden Werk, ein Verbindungsglied. Ebenſo muß man Frans Hals und Jan de Bray, von dem die ausgezeichnetſten Werke im Haarlemer Stadtmuſeum hängen, nennen, wenn man von den „Regentenbildniſſen" ſpricht. In dieſen Stücken, die die Vorſteher oder Vorſteherinnen von Waiſenhäuſern, Leproſenanſtalten oder ähnlichen Einrichtungen darſtellen, triumphiert die bürgerliche Malerei Hollands. Übrigens ſteht auch hier Rembrandt am Ende der Entwicklungsreihe mit ſeinen „Staalmeeſters" in Amſterdam, wie er mit ſeiner „Anatomie des Dr. Tulp"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH v. AMERLING — RUDOLF v. ARTHABER MIT SEINEN KINDERN

Mit Genehmigung des Kunstverlages Anton Schroll & Co. in Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FERD. G. WALDMÜLLER FAMILIE KERZMANN

Mit Genehmigung des Kunftverlags Anton Schroll & Co. in Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. A. W. INGRES — FAMILIE STAMATY. ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL BEGAS DIE FAMILIE BEGAS

im Haag den Abschluß der im Rahmen der holländischen Gruppenbildnisse nicht minder bedeutsamen „Anatomien“ gibt. Man stelle sich — blitzartig sich in die jüngste Vergangenheit versetzend — die heutigen photographischen Aufnahmen von Studiengenossen, die diesen „Anatomien“ entsprechen, vor oder etwa die Gruppenphotographie einer „Korporalschaft“, die mit den Schützenstücken korrespondiert, und man wird sich des tiefen Kultursturzes bewußt sein! Noch in biedermeierlicher Zeit war das Familien- und Gruppenbildnis der Gegenstand freundlicher Pflege nicht allein von seiten der Künstler, sondern auch der Auftraggeber, und die Jahrhundert-Ausstellung in Berlin 1906 hat eine ganze Reihe solcher intimer Familienbilder wieder ans Licht gebracht. Meisterhaft traten hier zumal die Wiener Maler um Waldmüller hervor, Amerling und Danhauser z. B., dann aber auch norddeutsche und rheinische Künstler: Runge, Speckter, Karl Begas, P. Schwingen, Milde und Friedrich Wasmann mit der rührenden Gruppe seiner Mutter und Schwester. Menzel hat das typische Geschwister-Gruppenbildnis geschaffen: scheinbare Gleichgültigkeit, keine demonstrative Zärtlichkeit, aber desto blutvollere innere Verbundenheit.

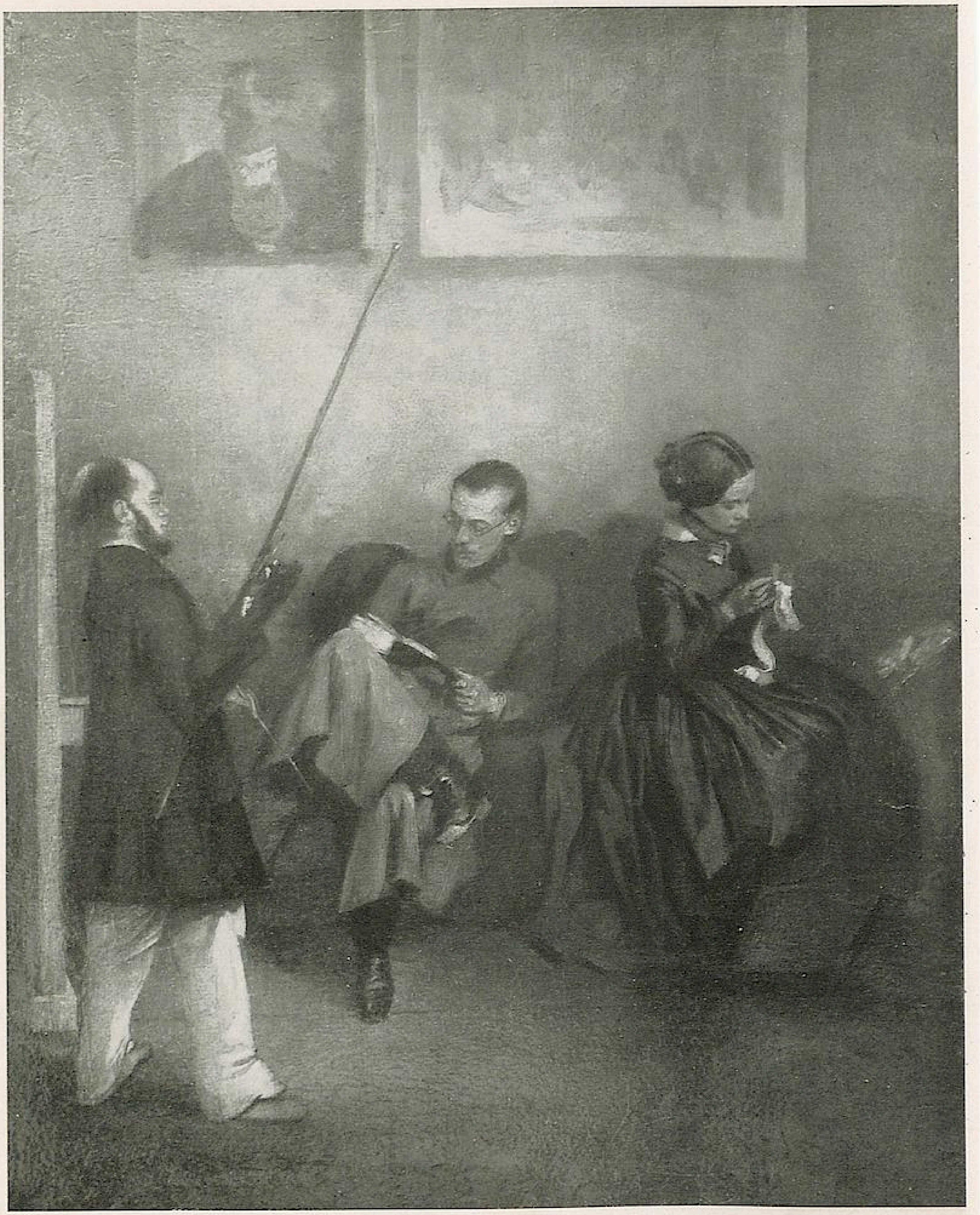
Dieser großen Gruppe bürgerlicher Gruppenbildnisse, die hauptsächlich den germanischen Kunstnationen gehört, steht eine nicht minder umfangreiche höfischer Gruppenbildnisse gegenüber, die von Mantegnas markgräflicher Familien- und Höflingsgruppe im Kastell zu Mantua ihren Ausgang nimmt, in den päpstlichen Nepotenbildnissen eines Melozzo, Raffael, Tizian bedeutsame Schöpfungen bietet und dann zumal

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. F. FÜGER DIE GRÄFINNEN THOMASSINI

Mit Genehmigung des Kunstverlages Anton Schroll & Co. in Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF VON MENZEL DER KÜNSTLER MIT SEINEN GESCHWISTERN IM ATELIER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

P. SCHWINGEN BILDNISGRUPPE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH WASMANN MUTTER UND SCHWESTER DES KÜNSTLERS

durch die noblen und ariſtokratiſchen Bildniſſe van Dycks nach England verpflanzt wird. Hier gibt dann Gainsborough eine ſeiner Meiſterſchöpfungen in einem Gruppenbildnis zweier junger Frauen und wird damit vorbildhaft für die höfiſche deutſche Malerei des 18. Jahrhunderts, aus dem für unſer Thema die ausgedehnte Malerſippe der Tiſchbein beſonders in Frage kommt. Goyas Bildnisgruppe der ſpaniſchen Königsfamilie läuft in anderer Richtung — mit unerhörter Offenheit dokumentiert Goya auf ſeinem Gruppenbildnis den Eheſkandal der königlichen Familie.

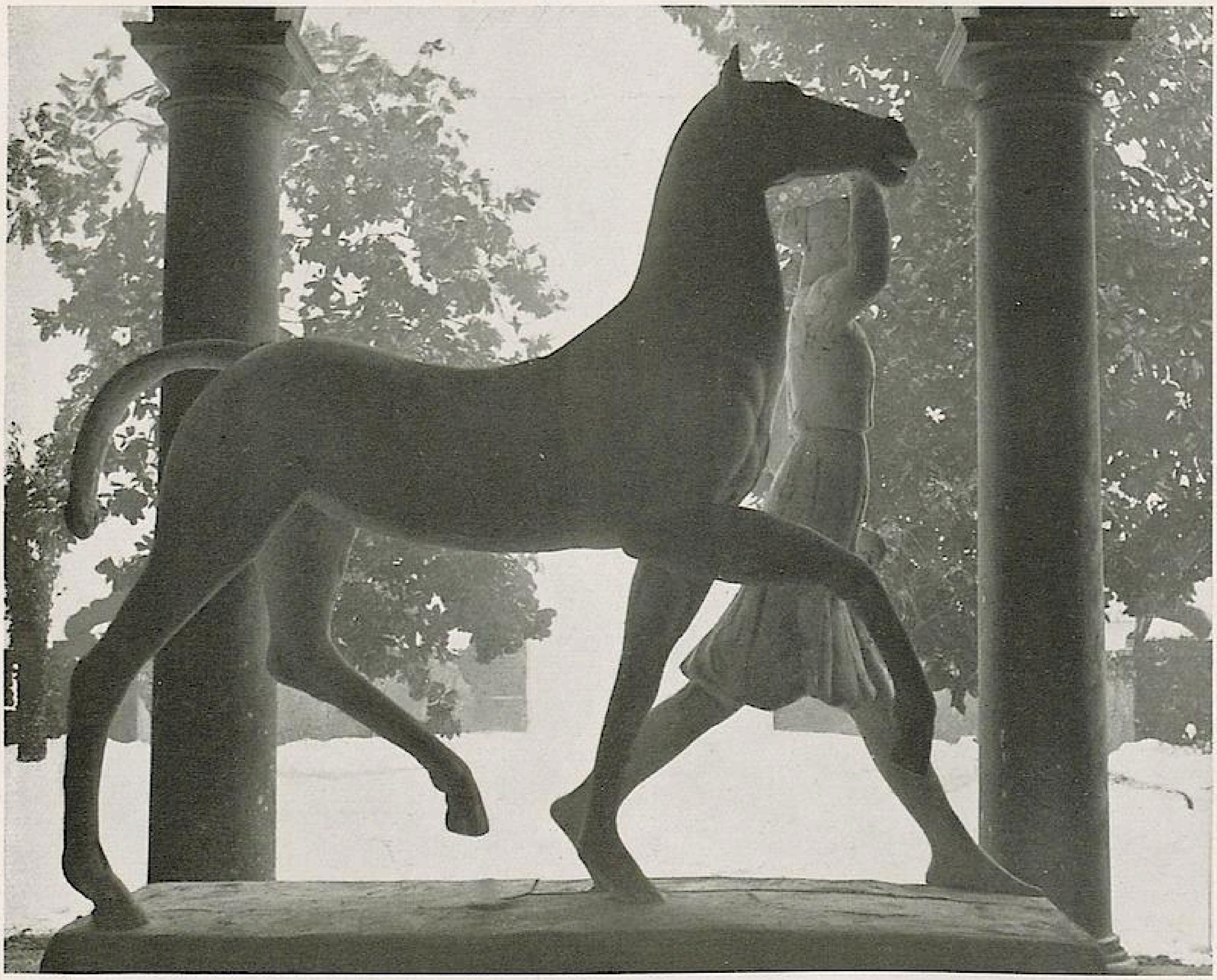
Große Porträtgruppenaufträge treten heute an den Künſtler kaum mehr heran. Menzels Königsberger Krönungsbild und Krügers Paradebilder waren gewiſſermaßen der Schluß, und es wäre aus ſpäterer Zeit nur noch auf Max Liebermanns Hamburger Gruppenbildnis hinzuweiſen. Indeſſen wo die Aufträge ſchweigen, ſtellt ſich der Künſtler ſelbſt vor Aufgaben, und ſo griff, dem Vorbild der franzöſiſchen Malerei, beſonders Fantin-Latours und Carrières folgend, die Malerei des Impreſſionismus wieder zu dem dankbaren und beziehungsreichen Stoff, für den vielleicht in beſſeren Zeiten auch der kunſtfreundliche Auftraggeber ſich wieder intereſſieren und erwärmen wird.

G. J. Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGÈNE CARRIÈRE FAMILIENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL BURCKHARDT AMAZONE (MODELL)

CARL BURCKHARDT

1878—1923

Der in den letzten Tagen des Jahres 1923 verſtorbene Basler Bildhauer Carl Burckhardt hat kaum das Alter von 46 Jahren erreicht. Es war ihm aber gegeben, in einer Folge plaſtiſcher Arbeiten langſam, aber mit unbeirrbarer Sicherheit das herauszuarbeiten, was ihm als Weſen echten Künſtlertums vorgeſchwebt hatte. Carl Burckhardt gehört zu den Künſtlern, die dem plaſtiſchen Geſtalten die ihm eigentümlichen Mittel, ſeine elementare Sprache, zurückgegeben haben. Was ſeine Kunſt aber beſonders kennzeichnet, iſt die Verbindung einer eigenartigen und perſönlichen Ausdrucksweiſe mit geſetzmäßiger Gebundenheit. Seine erſten künſtleriſchen Verſuche, zeichneriſche und graphiſche Arbeiten, die unter dem Eindruck der Radierungen Max Klingers entſtanden ſind, wirken wie ein phantaſievolles Vorſpiel zu ſeinem Lebenswerk. Dieſes beginnt erſt auf dem Boden Roms, nachdem er ſich entſchloſſen hatte, Bildhauer zu werden. Erſt da nimmt er den Weg auf, den er nicht mehr verlaſſen ſollte — und es wird deutlich, daß er deswegen Bildhauer wurde, weil ſich im bildhaueriſchen Geſtalten Sinn und Ziel ſeines Lebensproblems am klarſten und folgerichtigſten darzuſtellen vermochte. Ein Menſch von glühendem Temperament, überſtrömender Phantaſie und lebendigſter Beweglichkeit, mit faſt überempfindlichem Körper, wandte er ſich der Ausdauer, langſames Arbeiten, techniſche Vorbereitungen fordernden Bildhauerei zu.

Er hat daneben immer wieder gemalt und gezeichnet; wenn aber die Proben ſeiner eigenartigen maleriſchen Auffaſſung die Frage nahelegten, ob er ſich nicht ganz der Malerei widmen ſolle, pflegte er mit leidenſchaftlicher Entſchiedenheit zu erwidern, daß er ſich als Bildhauer fühle und ihn die plaſtiſchen Probleme

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL BURCKHARDT BADENDE (MARMOR)
Im Beſitz des Muſeums in Baſel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL BURCKHARDT TÄNZER (BRONZE)

näher angingen und tiefer bewegten. Die Malerei war für ſeine reiche Natur eine Erholung; ſie bot ihm Gelegenheit, mit freierem, von techniſchen Notwendigkeiten weniger eingeengten künſtleriſchen Mitteln ſeiner Phantaſie Genüge zu tun. So kommt es, daß beim Überſehen ſeiner Lebensarbeit ſeine plaſtiſchen Arbeiten wie feſte Inſeln ſich in einem ununterbrochen flutenden, eine Fülle von Geſtalten mit ſich führenden Strome des Phantaſierens, Erfindens und Geſtaltens abzeichnen.

Die Reihe der plaſtiſchen Werke, die Carl Burckhardt hinterlaſſen hat, beginnt mit einer lebensgroßen, in Rom zwiſchen 1901 und 1904 entſtandenen Gruppe des vor Zeus knieenden Eros, in der er ſich die Aufgabe ſtellte, zwei menſchliche Körper zu einem klar gegliederten plaſtiſchen Ganzen zuſammenzuordnen. Dieſe Arbeit zeigt bereits Burckhardts künſtleriſche Art ſowohl im Vorwurf, wie in der Knappheit der künſtleriſchen Durchführung, die ohne maleriſch-naturaliſtiſch zu ſein, doch das Ergebnis intenſivſten Naturſtudiums darſtellt. Die Gruppe ſelbſt gelangte als Ganzes nicht zur Vollendung, hingegen wurde die Studie zum Kopf des zu Zeus aufblickenden Eros in Bronze gegoſſen und wirkte in ſeiner für den Künſtler charakteriſtiſchen Verbindung von edler Strenge und lebensvollem Reichtum der Form unmittelbar als Zeugnis für ſeine plaſtiſche Begabung. Die Statue einer Venus, die in den folgenden Jahren in Baſel entſtand, zeigt in der nuancenreichen

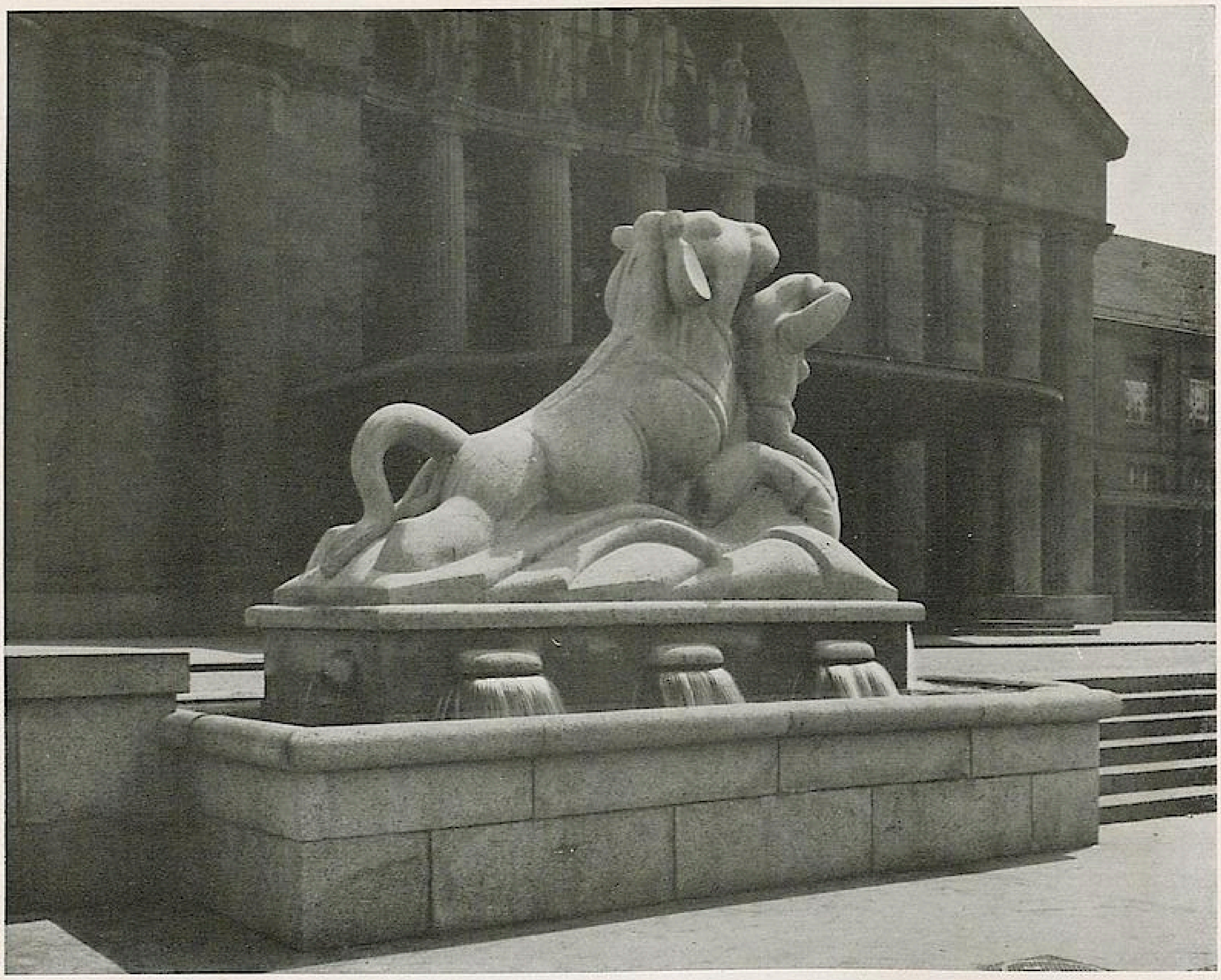
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL BURCKHARDT KOPF EINES JUNGEN RÖMERS (BRONZE)

Modulation der Oberfläche wieder den Einfluß Klingers; im Aufbau der Statue aus verſchiedenfarbigen Marmorſtücken iſt aber die Klingerſche Anregung zur farbigen Behandlung der Plaſtik ſelbſtändig weitergeführt.

Ganz auf eigene Füße ſtellte ſich Carl Burckhardt, als er den Auftrag erhielt, für das von Karl Moſer erbaute neue Kunſthaus in Zürich eine Reihe großer, metopenartiger Reliefs zu ſchaffen. Nach der Seite des plaſtiſchen Problems, der Frage des Reliefſtils, war ein für die Pauluskirche in Baſel hergeſtelltes Relief eine Vorbereitung geweſen; jetzt verwertete er die damals gewonnenen Ergebniſſe im großen. Er tat es nicht, ohne das Problem aufs neue zu durchdenken, wobei es ſich vor allem darum handelte, den bildhaueriſchen Schmuck mit dem Bau zu einem einheitlichen Ganzen zu verſchmelzen. Das für ihn bezeichnende Thema, ein Amazonenkampf, bot ihm die Möglichkeit, nackte menſchliche Körper, Pferde und Hunde in lebendiger Bewegung zu ſchildern. Die großen Züge ſeines künſtleriſchen Charakters: Freiheit und Reichtum der Phantaſie, und auf der an-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



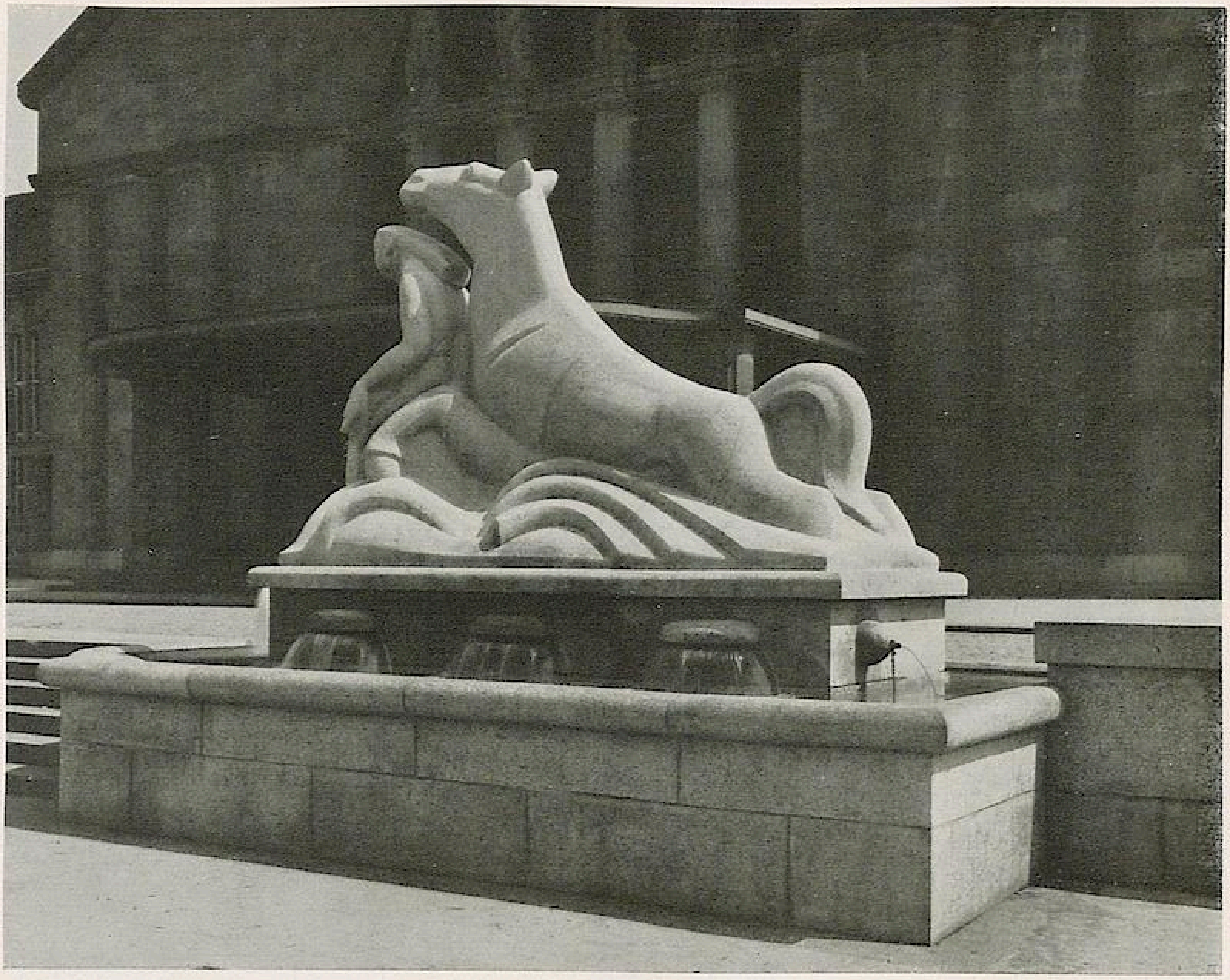
CARL BURCKHARDT MONUMENTALBRUNNEN VOR DEM BADISCHEN BAHNHOF IN BASEL

dern Seite die Meisterung dieser überschäumenden Kräfte durch Geist und künstlerische Überlegung, ließen den nun 35 jährigen als groß angelegte und das Höchste erstrebende Künstlernatur erscheinen.

Von der Reliefgestaltung ging er zur räumlich-plastischen über, die ihm in seinen reifen Jahren immer mehr als der wirkliche Sinn des bildhauerischen Schaffens erschien; immer intensiver sucht er den wesenseigenen Geist der Plastik dadurch zu fassen, daß er sich auf die sinnlich-plastische Form, als das eigentliche Gebiet des Bildhauers, beschränkte. Er vermied alle der Sphäre der naturalistischen Richtung angehörenden Wirkungen; gleichzeitig schied er immer mehr das von Außen hereingetragene Moment des Psychologisch-Spannenden aus und beschränkte sich auf die Darstellung ungeistig-naturhafter Zustände. Er gelangte dabei zu einer außerordentlich lebendigen Sinnlichkeit und Ausdruckskraft der plastischen Form, die nach seiner Überzeugung die Kraft zur Steigerung unseres Lebensgefühls ebensogut besitzt, wie etwa das Affektvolle, das Dramatische oder das psychologisch Verfeinerte. Auf diese Weise bilden seine Hauptwerke nicht nur Stufen seiner künstlerischen Entwicklung, sondern sie besitzen für ihn die weitere Bedeutung, daß sich in ihnen jedesmal ein Prinzip plastischen Gestaltens abklärte. Diese Probleme waren allerdings die seiner Zeit, und auch andere haben sich neben ihm um sie bemüht; während aber viele der Heutigen ihre Lösung als fertige Ergebnisse übernommen haben, hat sie Carl Burckhardt in heißem Bemühen selbständig zu erringen unternommen.

Die „Korbträgerin“ und die „Ruhende Hirtin“ aus den Jahren 1914—16, sowie die „Badende“, die etwas später entstanden ist, gehören zu einer Reihe kleineren Arbeiten, die den Auftakt zu den großen Brunnenfiguren vor dem von Karl Moser erbauten neuen badischen Bahnhof in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL BURCKHARDT MONUMENTALBRUNNEN VOR DEM BADISCHEN BAHNHOF IN BASEL

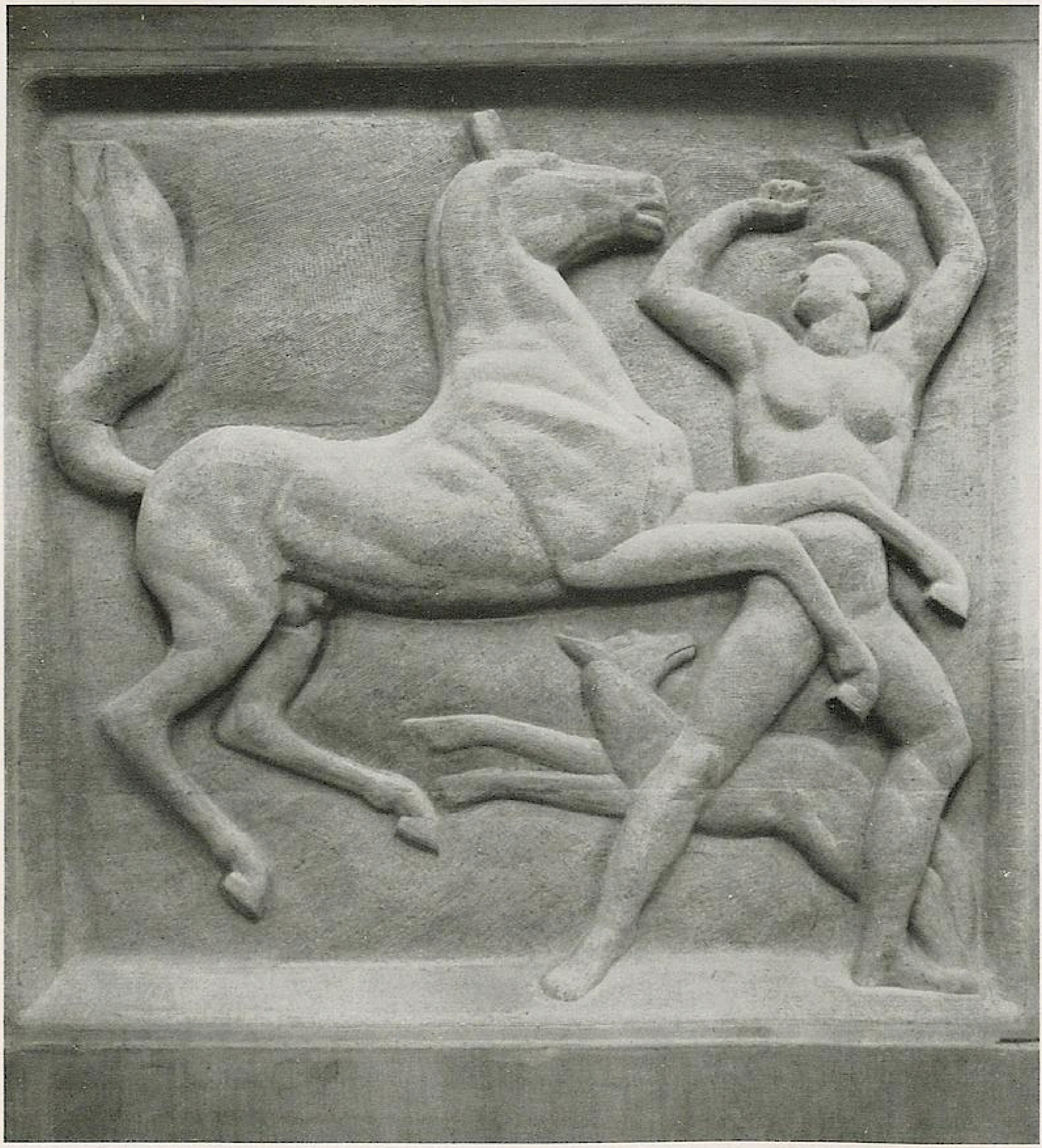
Basel bilden. Mit dieser großen Aufgabe vollzieht er den Schritt zur räumlichen Plastik, wie sie ihm als höchste Form bildhauerischen Gestaltens vorgeschwebt hat.

In seinen letzten großen Arbeiten, dem Tänzer, der Reiterstatue des heiligen Georg und der das Pferd führenden Amazone steht Carl Burckhardt auf der Höhe seines Schaffens. Vor allem wird die Amazone, deren Modell beim Tode des Künstlers beinahe bis zur letzten Ausarbeitung vorgeschritten war, als Ergebnis seines künstlerischen Wollens und als Bekenntnis seines Wesens empfunden werden. Sie vereinigt vielleicht mehr als seine andern Schöpfungen Lebendigkeit und Freiheit des Ausdrucks in großer und einfacher Form. Die Bronzegruppe wird an einem der schönsten Plätze, den die Stadt Basel zu vergeben hat, aufgestellt werden, am Kopf der mittleren Rheinbrücke, hoch über dem in stolzer Kraft dahinziehenden Rhein, so daß ihre großzügige Silhouette vor dem freien, mit Helligkeit erfüllten Raum dem aus der Enge der Stadt Tretenden sichtbar wird.

Carl Burckhardts Arbeitsweise war, so glühend und voll Temperament er sein konnte und so reich seine Einfälle im Freundeskreis sprudelten, sorgfältig, umsichtig und weit ausholend. Seine Unabhängigkeit und sein Stolz ließen ihn alles verschmähen, was auch nur von ferne nach Routine aussah; ein Ausruhen an erreichten Zielen war ihm fremd. Immer wieder ist er auf den Grund der Sache gegangen. Er hatte das Bedürfnis, sich seiner Arbeit völlig hinzugeben; dabei zügelte er sich in Geduld, um das Reifen der Frucht abzuwarten; er verlangte aber auch diese Geduld von seinen Auftraggebern. Seine reine Künstlernatur kannte keine andere Rücksicht, als die, die das Kunstwerk verlangte.

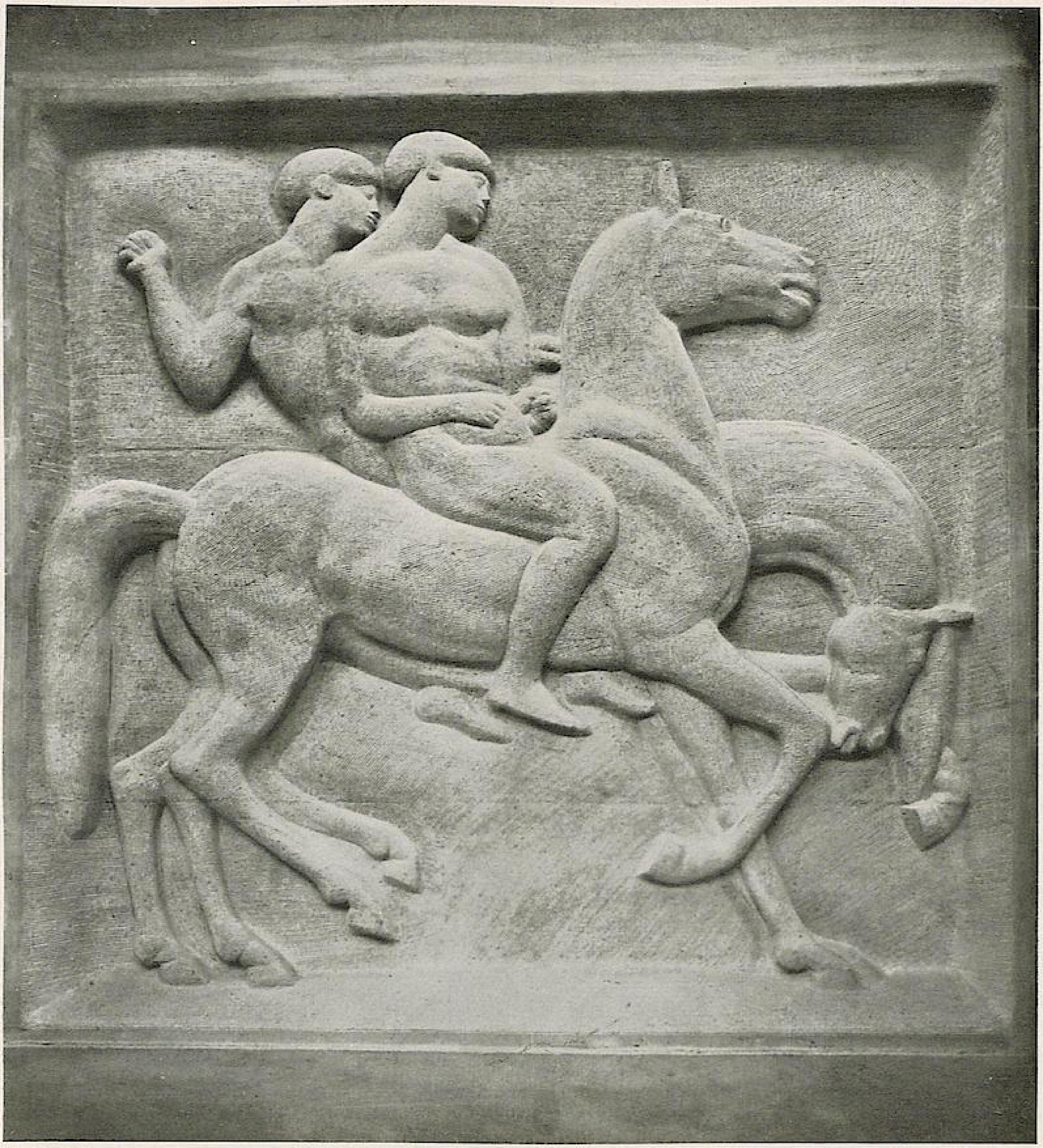
Mit seiner Arbeitsweise hing es zusammen, daß er sich fortwährend auch theoretisch mit künstlerischen Fragen beschäftigte. Es erschien ihm in unserer gerade auf dem Gebiet

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL BURCKHARDT AUS DEM AMAZONEN-RELIEF-ZYKLUS AM KUNSTHAUS IN ZÜRICH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL BURCKHARDT AUS DEM AMAZONEN-RELIEF-ZYKLUS AM KUNSTHAUS IN ZÜRICH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

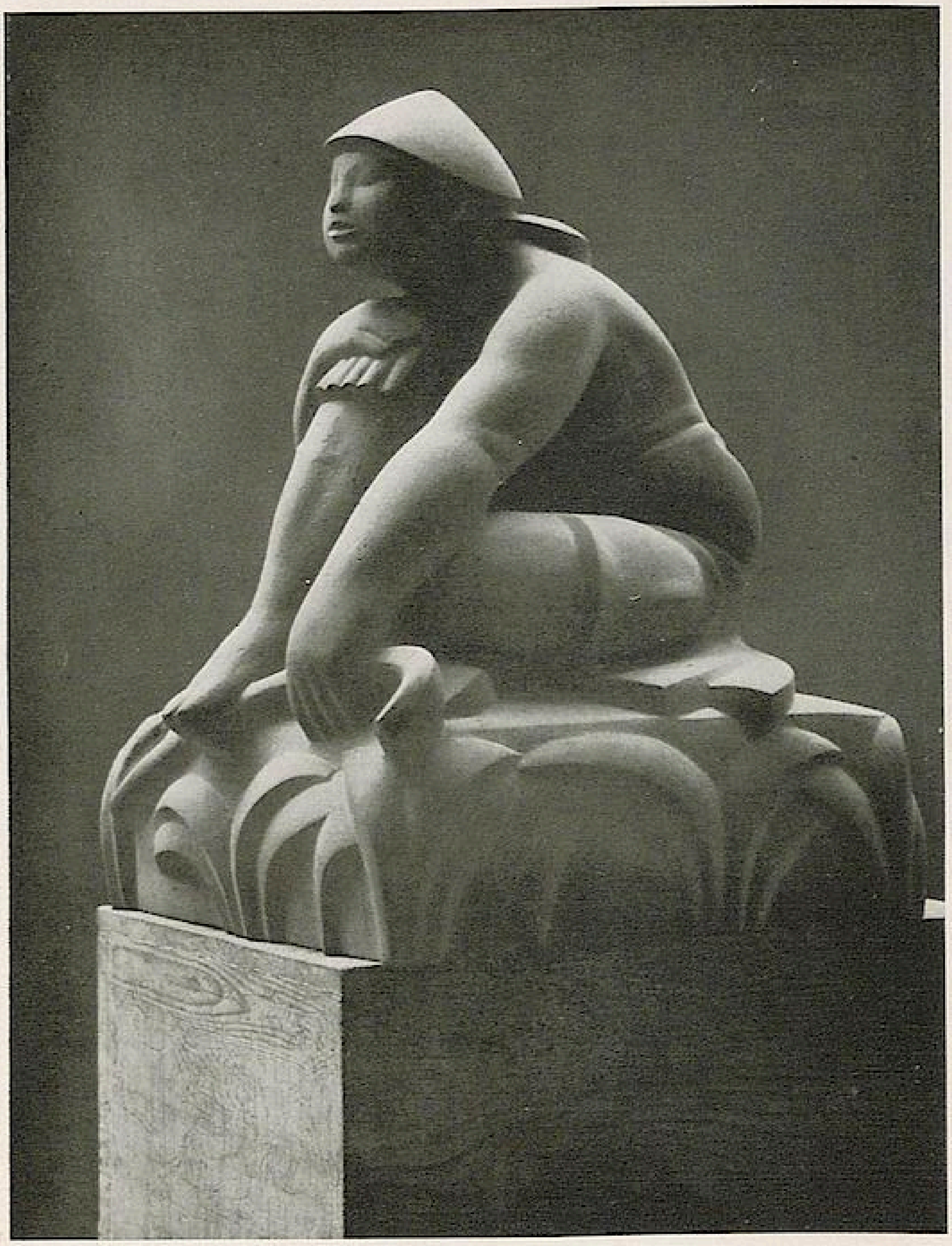
der Plastik traditionslosen Zeit notwendig, daß der Künstler sich nicht nur auf seinen Instinkt verlasse, sondern sich auch mit den Problemen seines Schaffens überlegend und sich orientierend beschäftige, wenn er sich nicht einem individuellen Einsiedlertum außerhalb der allgemeinen Entwicklung ergeben wolle. Aus dieser Einsicht erklärt sich die Eindringlichkeit, mit der er sich im Freundeskreis oder in der Öffentlichkeit mit den Problemen und den Darstellungsmitteln der Kunst auseinanderzusetzen pflegte. Nach außen ist seine 1920 erschienene Schrift über „Rodin und das plastische Problem" der Niederschlag dieses angeregten Denkens und Diskutierens geworden.

Das Wort „bilde Künstler, rede nicht" wollte er in unserer künstlerisch unsicheren und traditionsarmen Zeit nicht gelten lassen. „Es scheint, daß es zum Suchen und Mühen vor der Staffelei und vor dem Stein gehört, auch selbst sich den Spruch zu der eigenen Arbeit zu machen", bekennt er im Vorwort zu seiner Schrift über Rodin.

Bei seinem klaren und lebendigen Intellekt war es natürlich, daß ihn sein Tätigkeitsdrang über den Kreis des eigentlichen künstlerischen Produzierens hinausführte. Er war im künstlerischen Leben seiner Vaterstadt eine markante Figur; auch als er nach Ligornetto, dem südlichsten Teil des Tessin, übergesiedelt war, griff er zuweilen in die Diskussion ein, für alles Lebendige und künstlerisch Reine sich mit zündender Beredsamkeit einsetzend.

In seinen Werken aber spricht sich ein Künstler aus, dessen Kraft und überströmende Phantasie gebändigt erscheint durch den Willen zur Klarheit und zur Größe, die er, der Reiche, schließlich im Einfachen fand.

H. Kienzle



CARL BURCKHARDT HIRTIN (SANDSTEIN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS DIEZ DIE FISCHERIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE STARNBERGER BILDER VON JULIUS DIEZ

Manchmal will es auch in dieſen Zeiten ein gütiges Geſchick, daß der Käfig eines dekorativen Malers für eine kurze Weile geöffnet wird und der Vogel Phantaſie ungehindert durch Zeit und Raum fliegen kann. So ein Zufall hat im Sommer 1924 Julius Diez gelächelt. In Starnberg bei München iſt nämlich durch einen wagemutigen und geſchmackvollen Unternehmer, Hans Gruß, endlich das weltſtädtiſche Seereſtaurant erbaut worden, auf das man ſchon ſeit vielen Jahren gewartet hat. Dem See iſt durch Aufſchüttungen neuer Grund für eine weiträumige Terraſſe abgewonnen worden.

Der ſchönſte Raum des Neubaus iſt wohl die gedeckte breite Galerie oder Veranda im erſten Stock, die in einem leichten, gegen Süden offenen Bogen ſo angelegt iſt, daß man von jedem Platz aus einen wundervollen Blick auf das Ameiſengewimmel der Terraſſe, auf das Baſſin für die Schwimm- und Springkünſtler und auf den See mit ſeinem gerade hier beſonders abwechslungsreichen Durcheinander von Schiffen aller Art genießt. Dieſes Bild iſt ſo reich und bunt, daß der Gegenſatz zu ernüchternd geweſen wäre, wenn der Blick der Gäſte im Innern des Raumes nur auf leere Wände geſtoßen wäre. Der Ausgleich verlangte alſo, daß die Wände dieſe Vielgeſtalt und Farbigkeit in irgend einer freien Form wiederſpiegelten. Dieſes Etwas, das nur aus Wandbildern beſtehen konnte, mußte bunt, reich, fröhlich, leicht ſein, durfte, des erwähnten Ausgleichs wegen, nicht zu reſerviert-gobelinhaft, aber auch nicht zu laut, zu ſehr Selbſtzweck ſein, und mußte auch ſonſt, in der farbigen Grundſtimmung und im Motiviſchen, ſich dem beſonderen Charakter des Raumes und der Örtlichkeit gut anpaſſen. Das war keine leichte Aufgabe, aber gerade deshalb eine, für die man kaum eine beſſere, geeignetere Perſönlichkeit als Julius Diez hätte finden können. Denn Diez gilt längſt als ein Meiſter der dekorativen Malerei, der für die Ausſchmückung von Repräſentations- und Feſträumen ſtets eine beſonders glückliche Hand gehabt hat. Seine Phantaſie iſt, wie es ſcheint, unerſchöpflich. Und mit welcher Sicherheit er das Weſentliche aller Stilperioden beherrſcht und in ſeinen eigenen Stil überſetzt, das iſt heute auch nicht alltäglich.

Zu füllen waren elf rechteckige Felder in Hochformat an der Nord- und Weſtwand. Es war dem Künſtler vollkommen freigeſtellt, was er machen wolle. Diez hat in kurzen fünf Wochen die Ideen konzipiert, die Entwürfe hergeſtellt und die Bilder auf Holztafeln, die in die elfenbeinfarbene Wand eingelaſſen wurden, fertiggemalt, wobei ihm ein ehemaliger Schüler etwas an die Hand gegangen iſt. Niemand wird den Bildern die Eile anmerken. Im Gegenteil: ſie ſehen aus, als wären ſie erſt nach langer, reiflicher Überlegung in aller Gemächlichkeit ausgeführt worden.

Von den elf Bildern iſt nur ein einziges, ein Clown in ornamentaler Umrahmung, eine dekorative Arabeske, wenn man ſo ſagen will. Die andern zehn ſind

JULIUS DIEZ AUS DER REIHE DER STARNBERGER BILDER

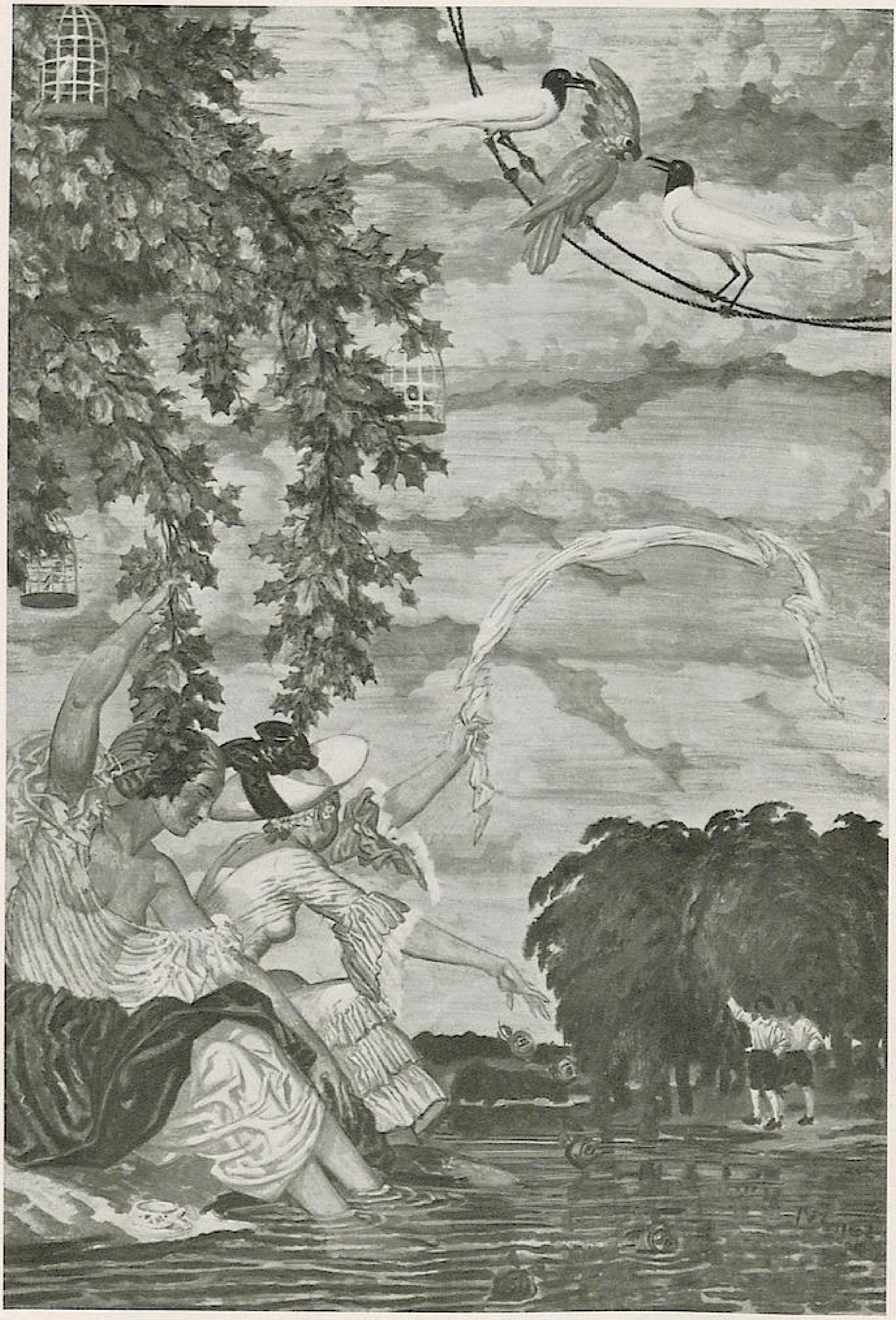
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS DIEZ AUS DER REIHE DER STARNBERGER BILDER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

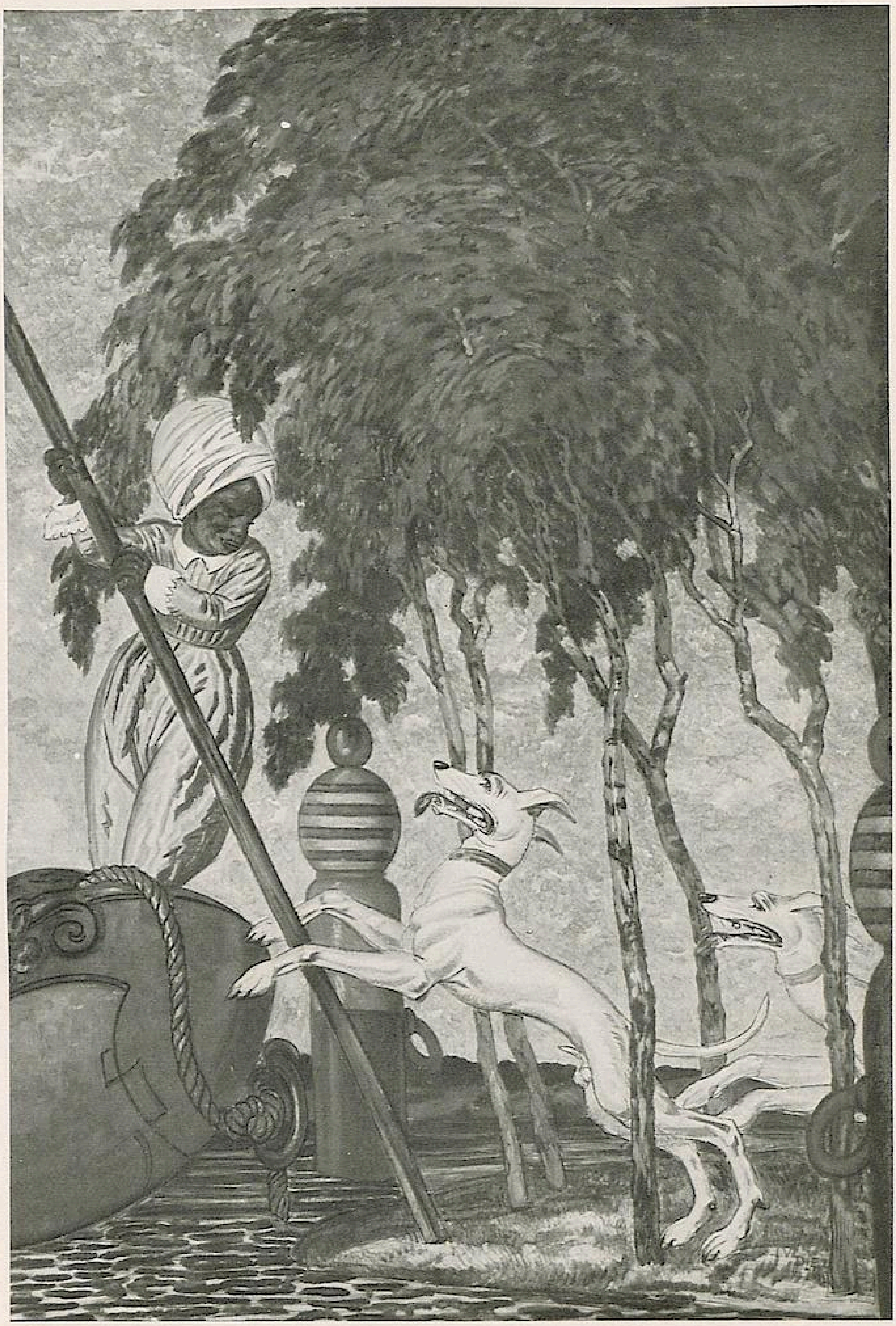
JULIUS DIEZ AUS DER REIHE DER STARNBERGER BILDER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS DIEZ — AUS DER REIHE DER STARNBERGER BILDER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS DIEZ AUS DER REIHE DER STARNBERGER BILDER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

voll ausgeführte Kompositionen, von denen die vier an der Westwand und zweimal je drei an der Nordwand, zwischen denen die eben erwähnte „Arabeske“ eingeschoben ist, inhaltlich zusammengehören. Die Bildgestaltung aber ist so gedacht, daß die Darstellung unter den schmalen, trennenden Wandpartien fortläuft, etwa so, wie eine Landschaft, in die wir durch drei oder vier dicht neben einander liegende Fenster hinaussehen. Es soll die Illusion erzeugt werden, als sähe man auch durch die Mauerseite des Raumes auf ein ähnliches fröhliches und buntes Treiben, wie es sich dem Blick durch die Fenster darbietet. Dadurch erhält der Raum etwas außerordentlich Leichtes, Weites. Man hat kaum mehr das Gefühl, hinter Mauern zu sitzen, sondern wähnt sich auf einer Inselterrasse, die den Blick nach allen Seiten frei läßt.

Selbstverständlich konnte, trotz der leicht illusionistischen Tendenz der Bilder, nicht eine malerische Wiederholung der Wirklichkeit in Frage kommen, die ja doch dem Vergleich mit dieser niemals standhielte.

Diez wählte also etwas Verwandtes aus anderer Zeit, nämlich schäferlich-bukolische und galante Szenen aus einem im übrigen ganz frei und persönlich empfundenen und gestalteten Rokoko. Auf dem vierteiligen Bild der Westseite sehen wir, wie ein Kahn mit drei Schönen auf einer schattigen Insel landet, auf der von Chinesen der Teetisch gedeckt wird. Zwei andere Mädchen sitzen in sehr luftiger Kleidung am Ufer der Insel und grüßen zu zwei Männern am Festland hinüber. Auf der Südwand sieht man in der linken Bildertrilogie eine bekleidete Dame und eine nackte Fischerin in einem Boot; zwei Bauern belauschen hinter Bäumen die pikante Szene. Die rechte Bilderfolge zeigt in einem Prunkboot eine vornehme Dame, die dem Liebeslied eines Pierrots lauscht; am abendlichen Himmel ziehen die Möven heimwärts.

Der beherrschende Grundton der zehn Bilder ist das tiefe, warme, nicht starre, sondern in vielfachen Klangabstufungen opaleszierende Blau des Himmels, der zum Teil auch von Wolken belebt ist. Dieses Blau ist die höchst wirksame Folie für die überaus reiche Farbenskala der Bilder, die sich aus der Buntheit der Kostüme und alles übrigen Zubehörs ganz von selbst ergibt. Auf den Westbildern sind, immer neben dem Blau als leuchtendem Orgelton, das Saftgrün der Bäume, das Gelb der Gewänder der Chinesen und die orangefarben und feuerrot gestreifte Decke, die eben auf den Teetisch gelegt wird, die bestimmenden farbigen Eindrücke. Auf der Bilderfolge mit dem Akt wirkt dieser selbst mit dem Weiß des Schiffes, einer kupferfarbenen Decke und einem tiefblauen Baldachin über dem Akt als stärkste farbige Potenz. Die beherrschenden Klänge der Pierrotszene aber sind das Kupferrot des Schiffes, das Gelb der Gewänder der Mohrenknaben, der mittlere rote Lampion und der giftgrün- und gelbgestreifte Turban der Dame. Es gehört ein sehr geschulter Farbengeschmack und eine nur dem echten Talent eigene Sicherheit im Zusammenstimmen dazu, um aus einer solchen wimmelnden, verwirrenden Vielheit von Formen und farbigen Klängen eine Eurhythmie und Harmonie zu schaffen, die den Beschauer wie eine süße, weiche Musik leicht streichelt und ihn, auch wenn er sich dessen gar nicht unmittelbar bewußt wird, in eine behagliche, befriedete Stimmung versetzt. Diez hat das vermocht, mit dieser köstlichen Bilderfolge, die als farbige Komposition das Reifste ist, was er bis jetzt geschaffen hat, und die, absolut genommen, zu den besten und originellsten dekorativen Schöpfungen unserer Tage gehört. Nur der deutsche Süden konnte diese rauschende Symphonie des Daseinsglücks ersinnen. Und nur in der Sphäre Münchens erklingt sie so, wie sie gemeint ist.

Richard Braungart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS DIEZ — AUS DER REIHE DER STARNBERGER BILDER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SAVELY SORIN — DIE TÄNZERIN PAWLOWA

SAVELY SORIN

Woher die große Beliebtheit — dies Wort ist vielleicht zu schwach — der Sorinschen Porträts?

Gewiß, Sorin versteht es, die abzukonterfeienden Damen in ein gutes Licht zu setzen. Er umgibt sie mit einer Lichtheit, ohne ihr Gesicht zum Schlachtfeld von Licht und Schatten zu machen. Er gibt mit totsicherer, kalligraphischer, pedantischer Ähnlichkeit, bei peinlichster Vermeidung jeglicher Süßlichkeit und konventioneller Selbstgefälligkeit das Antlitz, d. h. den Idealausdruck der irdischen Physiognomie.

Gewiß, Sorin ist in handwerklicher Hinsicht (im Gegensatz zu seinen analphabetischen Nachahmern) von einer fanatischen, besessenen Gewissenhaftigkeit. Niemand wie Sorin läßt seine Arbeit sich so sauer werden. Ein Repinschüler, hat er, über Italien und die Franzosen, sich zu den alten deutschen Meistern durchgerungen, Ingres in sich aufgenommen und verarbeitet, und hat einen eigenen, ehrlichen, unverkennbaren Stil sich geschaffen. Seine lebensgroßen Porträtzeichnungen, eine Kombination von Bleistift, Aquarell und Pastell, sind raffinierte, minutiöse Miniaturarbeit. Emsig und angestrengt tupft er Punkt auf Punkt, Strichelchen auf Strichelchen; und der Effekt ist (wie bei Somow) Anmut und Leichtigkeit. Als Resultat erzeugt seine Selbstquälerei Befreiung.

Gewiß, Sorin „liefert schöne Frauenporträts". Doch sein Erfolg hat noch tiefere Ursache. Wie sinnlos das klingen mag — Sorin hat den Aus-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SAVELY SORIN — DIE RUSSISCHE TÄNZERIN M. NATALIA KOWANKO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SAVELY SORIN PRINZESSIN DADIANI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SAVELY SORIN FÜRSTIN ERISTOWA

druck für das Zeitgenössische unserer Frau gefunden. Sorin, der nicht nur unbekümmert um alle modernen Probleme und Prinzipien der Malerei arbeitet, der sogar um sie alle nichts weiß — Sorin ist in viel höherem Grade ein Faktor der Zeit, als all die unabsehbare Schar der Bestrebten, die Losungen und Schlagworte der radikalen Modernität proklamieren.

Eingangs hieß es: Sorin gibt den „Idealausdruck der irdischen Physiognomie" der modernen Frau. Das ist so zu verstehen: er verleiht seinen Porträts eine heimliche Monumentalität (die wahrer und verschieden ist von jener äußerlichen Vergröberung, gewollten Kolossalität, gewollten Bedeutsamkeit und programmäßigen Monumentalität, die mancherorts geübt wird). Sorin entäußert seine Frauengestalten jeglicher Intimität, gibt ihnen eine konventionell gesellschaftliche Physiognomie, d. h. holt nur die Dame aus ihr heraus. Und wie zeitlos diese Damen durch stilisierte, zarte, epochelose Gewänder, und durch keinerlei moderne Figur, Silhouette, Haltung, diktierte Pose erscheinen, sie sind doch alle in tieferem Sinne absolut modern. Dieser tiefere Sinn ist: die Veroberflächlichung der modernen Frau. Die moderne Frau „ist dahintergekommen", daß sie kein Herz hat, kein Gemüt, keine — Seele. Alles,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SAVELY SORIN MRS. GEORGE BROKOW

was von den Romantikern ab bis auf Peter Altenberg aufgebaut worden ist, mit vielem Geschrei und so manchem „Schrei", ist durch den „letzten Schrei" einfach weggeblasen, weggefegt worden. Diese „frische, fröhliche" Generation hat sich zu einer Geistlosigkeit, einem Egoismus, einer Vergnügungssucht durchgerungen, in einer Harmonie, wie sie seit der Christenheit wohl nicht gekannt war. Trägt alle Symptome der letzten Generation einer sterbenden Epoche. Dieser nichts als irdischen Physiognomie der so ganz mondänisierten modernen Frau verleiht Sorin den idealen Ausdruck. Dies seine tiefere Bedeutung. (Er tat dies, ohne sie, wie etwa der strotzende, gierige van Dongen, zu demaskieren.) Sorin ist nämlich durchaus kein Entlarver. Er übt nicht Kritik an der modernen Gesellschaft, er ist auch persönlich weder mondän, noch will er es sein. Hat auch nicht den Willen, Charaktere seiner Zeit zu fixieren. Gute Schulung, gewissenhaftes Handwerk, Verliebtheit in die edle weibliche Schönheit einerseits und Mangel an Sinnlichkeit und Empfindung anderseits haben seinen Stil und seinen Ausdruck gebildet. So sind aus den Sorinschen Nöten die Sorinschen Tugenden entstanden

Pawel Barchar.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

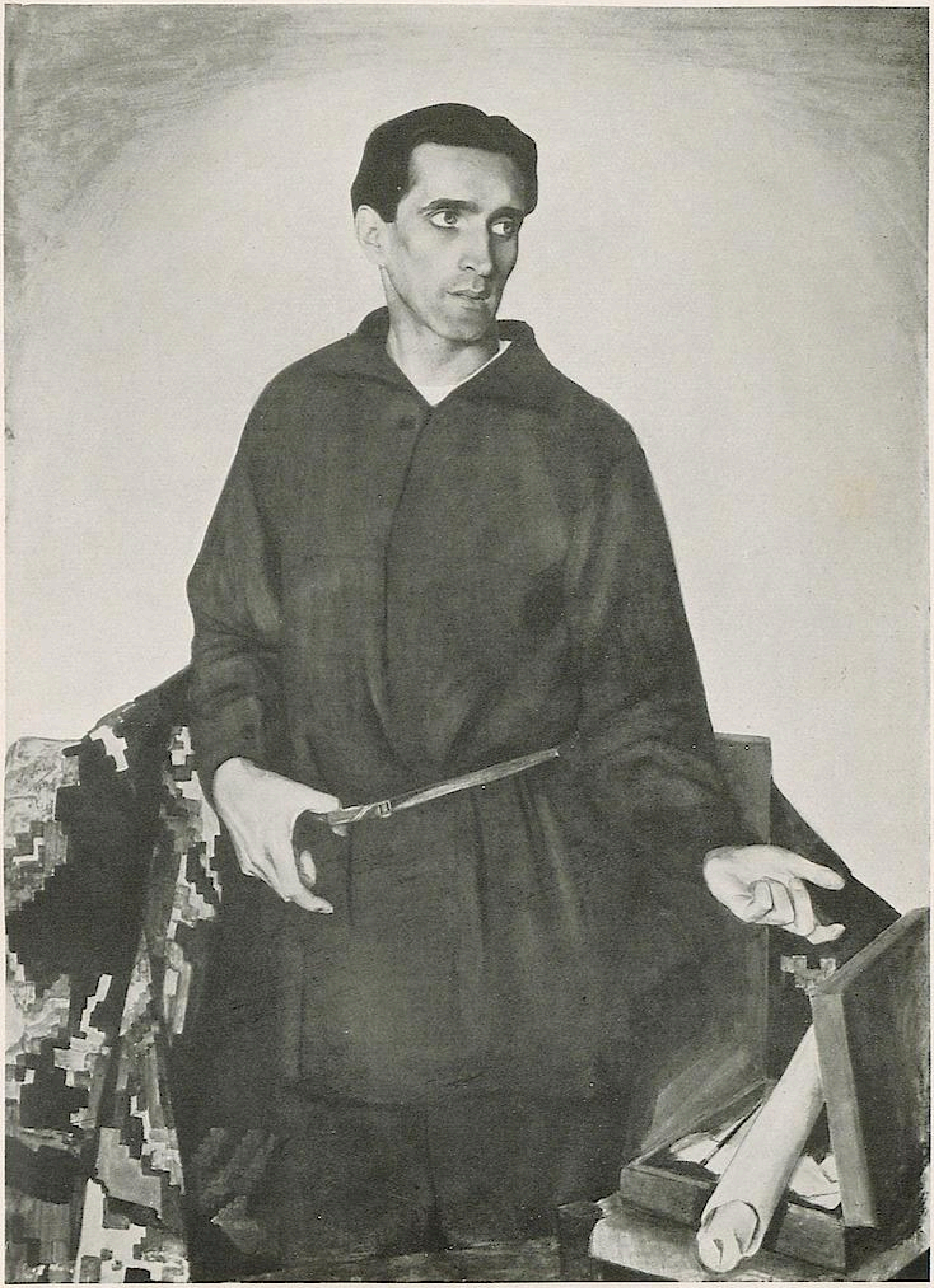
AKADEMIE UND KUNSTGEWERBESCHULE

In ganz Deutschland hat sich, in der Hauptsache aus wirtschaftlicher Not geboren, eine Bewegung ausgebreitet, die zunächst nur als Maßnahme der staatlichen Unterrichtsverwaltung erscheinen könnte, nämlich die Verbindung von Akademie und Kunstgewerbeschule zu einer erzieherischen Einheit. Sieht man näher zu, so handelt es sich um einen tiefeinschneidenden und stark auswirkenden Eingriff in den Aufbau unserer Kunsterziehung. Wir haben in der Angelegenheit die Meinung einiger hervorragender Künstler eingeholt und können heute folgende Antworten veröffentlichen.

Fritz Erler

Es ist freilich sehr einfach, wie es in Berlin geschah, durch einen amtlichen Federstrich und mit Hilfe eines wackeren Möbelspediteurs Hochschule und Kunstgewerbeschule äußerlich zusammenzulegen und mit großen Schlagworten wie „Einheitsschule, ars una" usw. in Zeitungen und schöngeistigen Zeitschriften zu operieren. Aber es ist sehr oberflächlich. Bei dieser räumlichen Zusammenlegung oder Pferchung kommt nicht viel mehr heraus als eine Art Verkunstgewerblichung der Hochschule und Akademisierung der Kunstgewerbeschule, was in der titelhörigen öffentlichen Meinung, soweit sie sich überhaupt heute dafür interessiert, jene herabsetzt und diese hebt. Daß die dabei Herabgesetzten hörbar murren, ist natürlich, daß die Gehobenen ganz stille sind, ist diplomatisch, daß der preußische Landtag den Kunstfragen verständnislos gegenübersteht, üblich. Bei einer derartig versuchten „Lösung" wird der Kern des Problems „Kunst und Handwerk" gar nicht berührt, es findet nur eine dekorative Umgruppierung, eine kaleidoskopartige Schiebung statt, die ein neues Bild, aber kein neues Wesen ergibt, einstweilen, bis das Experiment andersherum wiederholt wird. Cui bono?
Die beliebten Diskussionen über Rangordnung oder Vorrang von Handwerk, angewandte Kunst, Kunsthandwerk, freie Kunst usw. sind völlig müßig und unfruchtbar, mindestens für die, welche in dem einen oder anderen ihrer Natur nach zum Hervorbringen befähigt oder gedrängt sind. Sie wollen nämlich etwas Gründliches und Positives erlernen und müssen es um so nötiger, je mehr ihre Begabung, ihr Wille und äußere Umstände sie auf die Beherrschung des widerspenstigen Materials hinweisen. Und mit diesen zahlreicheren hat es Stadt und Staat vornehmlich als Erzieher zu tun und kann heute keine ästhetischen Experimente machen. Dem Staate kann nichts daran gelegen sein, und er ist mit seinen Mitteln auch unfähig dazu, einige wenige hochgezüchtete Spitzenleistungen, wenn sie nun gar geschmäcklerischer Natur sind, zu erzielen, sondern er wird seine Sorge vor allem der breiten Masse zuwenden müssen. Er gleicht sonst einem sonderlichen Gärtner, welcher köstliche Kellersellerie für einige Feinschmecker kultiviert und den wertvollen Freilandgarten achtlos verwildern läßt, obgleich man Bohnen, Erbsen und Rüben für viele benötigt.
Eine singuläre Begabung, wie Olaf Gulbranson zum Beispiel, genialer Autodidakt, braucht nur ein verkohltes Zündholz und einen Fetzen Papier, um ein wirkliches rundes Kunstwerk von allgemeiner Gültigkeit hervorzuzaubern. Er hat mit dem Handwerk, das die Erfahrungen langer Generationen darstellt, gar nichts zu tun und kann der Werkstattlehre leicht entraten. Ja, es ist fraglich, ob sie ihn gefördert hätte. Dieselbe Gesinnung auf viele Tausende von mittelmäßigen, wenn überhaupt begabten Schmieden, Dekorationsmalern, Druckern, Webern, Buchbindern, Schnitzern, Metallarbeitern usw. anwenden zu wollen, deren Lebenslos nicht vom genialen Einfall, sondern in vielfältiger Abstufung von ihrem handwerklichen Können abhängt, sollte für Stadt und Staat indiskutabel sein. Es wird aber diskutabel, wenn man weiß, daß Olaf, um bei dem Beispiel zu bleiben, ausgerechnet an der Münchener Kunstgewerbeschule als Lehrer bestellt wurde, oder daß umgekehrt in Berlin trotz des Widerstrebens der Einsichtigen vom preußischen Ministerium ein Lehrer für Maltechnik angestellt wurde, der aber sogleich nach dem „rückständigen" München beurlaubt werden mußte, um sich von Meister Doerner in die Geheimnisse des unumgänglichen Leims, der verdächtigen Firnisse, Balsame und Öle erst einweihen zu lassen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



SAVELY SORIN PORTRÄT EINES MALERS VOM MONTPARNASSE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SAVELY SORIN BILDNIS DER MADAME ODYLE BAZÉ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wie weit bei solchen Maßnahmen in Berlin und sonst im lieben Vaterland eine modische Allerweltsgleichmacherei mitspielt, ist hier nicht zu besprechen, charakteristisch ist aber, daß die eifrigsten Prediger solcher Nivellierungsbestrebungen entweder selbst gar keine werktätigen Künstler oder Kunsthandwerker sind, sondern philologisch gerichtete Köpfe, kunstpolitisierende Galeriedirektoren, revoluzzende Doktoren, Kunstintellektuelle aller Art oder solche, welche beredt und tatendurstig, bei nicht ganz zureichender künstlerischer Begabung unbefriedigt, Ergänzung in der Öffentlichkeit der äußerlichen Organisationen suchen und finden. Denn als glänzende Redner fällt ihnen hier eine vielbesprochene Führerrolle zu, eine Führerrolle, die ihnen auf Grund ihrer künstlerischen Schöpfungen von ihren Fachgenossen öfters nicht freiwillig zugebilligt würde. So daß schließlich Eloquenz, forensische Begabung und geschickte Pressepropaganda in diesen Fragen der Kunst und Werkstatt über Gebühr ausschlaggebend werden.

Deshalb halten wir die Pläne des preußischen Kultusministeriums z. B. für falsch orientiert, abgesehen davon, daß die Umstellung in Formen erfolgte, welche stark an Sowjetmethoden erinnern und welche für die deutschen Künstler demütigend und empörend genannt werden müssen. Deshalb glauben wir auch, daß in München Stadt und Staat auf dem rechten Wege ist, wo der große Plan wächst (siehe Arbeitsausschuß der bildenden Künstler), das breite Fundament der Fach- und Handwerkerschulen, welches wie wohl sonst nirgends bereits in Stadt und Land besteht, auszubauen und zum Aufbau zu benutzen. Dies wird freilich die mühevolle Arbeit vieler Jahre und zäher Männer sein (und von ihrer glücklichen Auswahl wird die Zukunft abhängen), aber Stadt und Staat werden sich belohnt finden durch einen reichen Nachwuchs, handwerklich selbständig und jeder Konkurrenz gewachsen.

Um die ganz wenigen genial Veranlagten haben wir keine Sorge. Sie wollen auch gar nicht allzuviel umsorgt werden. Sie werden in jeder Werkstatt und Schule, ja oft hinter der Schule nur das zu lernen wissen, was ihnen frommt, während die große Masse durch eine vielleicht nüchterne aber sichere Grundlage an Können den Halt gewinnen muß, ohne den der einzelne, auch bei liebenswürdigem Talent, untergehen oder lebenslang pfuschen wird.

Max Liebermann

Die Reform der Hochschule für die bildenden Künste war eine alte Forderung; schon vor dem Kriege hatte die Berliner Akademie der Künste eine Kommission eingesetzt, die über eine Reorganisation der Anstalt beraten sollte. Diese Beratungen wurden nach der Revolution mit größerem Eifer wieder aufgenommen und führten zur Einigung dahin, daß die Kunsterziehung auf handwerklicher Basis zu erfolgen hätte, da ihre eigene Grundlage ja das Handwerk ist. Die Erziehung für das Kunsthandwerk verspricht auch dem Minderbegabten, sich eine ausreichende bürgerliche Existenz zu schaffen, während er durch die Ausbildung zur freien Kunst ohne das für sie nötige Talent dem Künstlerproletariat in die Arme getrieben wird. Die nach dem Urteil ihrer Lehrer für die freien Künste genügend begabten Schüler könnten dann in den Meisterateliers lernen, was andere sie nicht lehren können — sich selbst zu finden, d. h. zum Künstler heranzureifen.

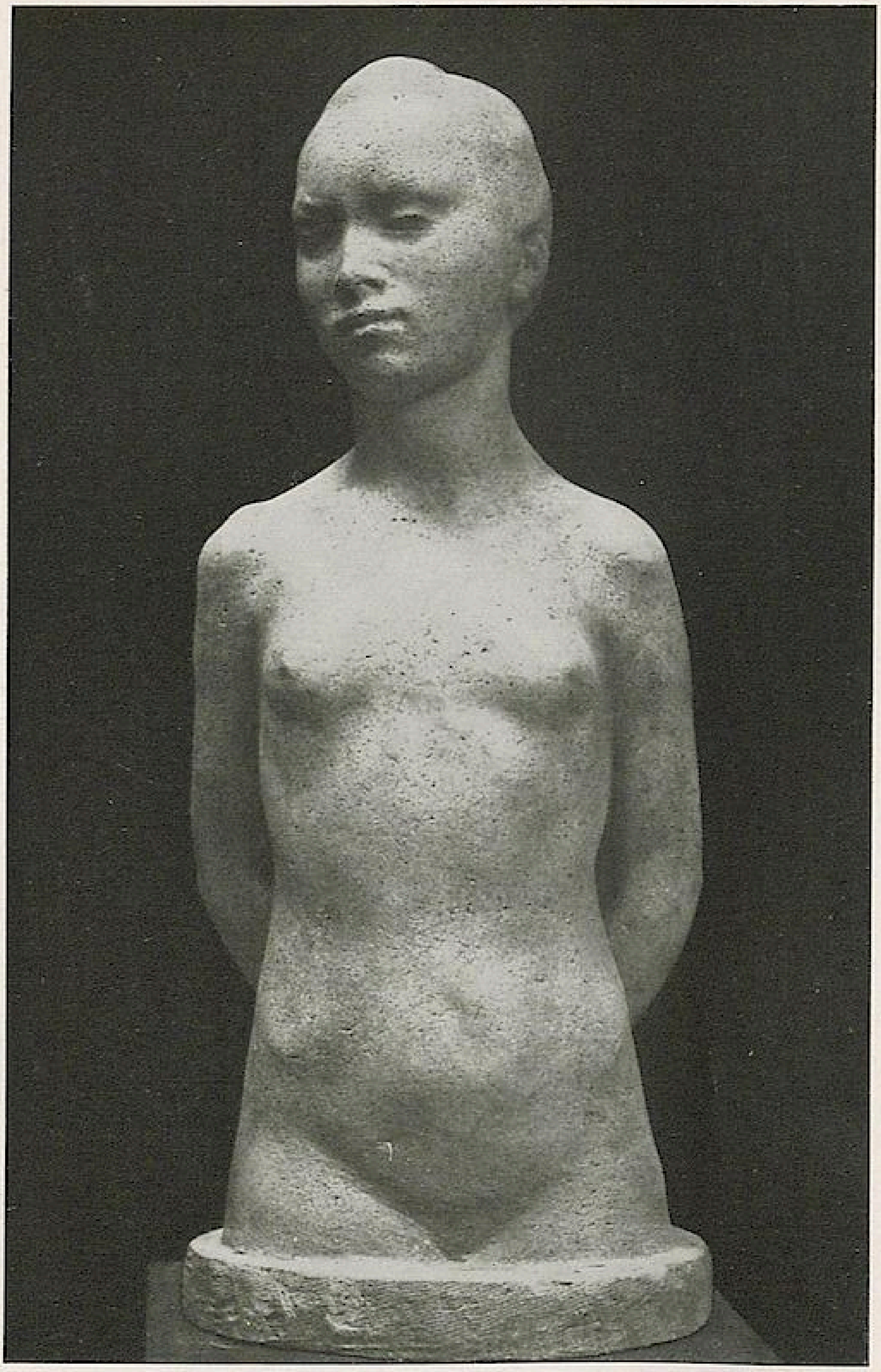
Zu dieser organisatorischen Verbindung trat, durch die Not der Zeit gezwungen, die räumliche Verbindung beider Anstalten. Daß sich so einschneidende Veränderungen nicht ohne Widerspruch vollziehen, ist klar, zumal die ministeriellen Bestimmungen, die sie begleiteten, vermuten ließen, daß aus der Verbindung eine Verschmelzung der beiden Schulen hervorginge; eine Vermutung, die durch die Ernennung eines Kunstgewerblers zum Direktor der Vereinigten Anstalten Gewißheit wurde.

Bestimmungen hin, Bestimmungen her; es kommt auf den Mann an, der sie ausführt. An die Spitze der Vereinigten Schulen gehört ein Künstler, ein Maler wie Slevogt, ein Bildhauer wie Barlach oder ein Architekt wie Poelzig. Aber an die Spitze einen Kunstgewerbler stellen, ist der Tod beider Schulen: denn es geht ebensowenig an, aus der früheren Hochschule für die bildenden Künste eine Kunstgewerbeschule zu machen, wie aus der Kunstgewerbeschule eine Kunsthochschule!

Hermann Muthesius

Die Frage, „ob die Vermischung der Angelegenheiten der Akademien mit den Dingen der Kunstgewerbeschulen unter den jetzigen Verhältnissen als förderlich zu betrachten sei“, ist nicht einfach zu beantworten. An

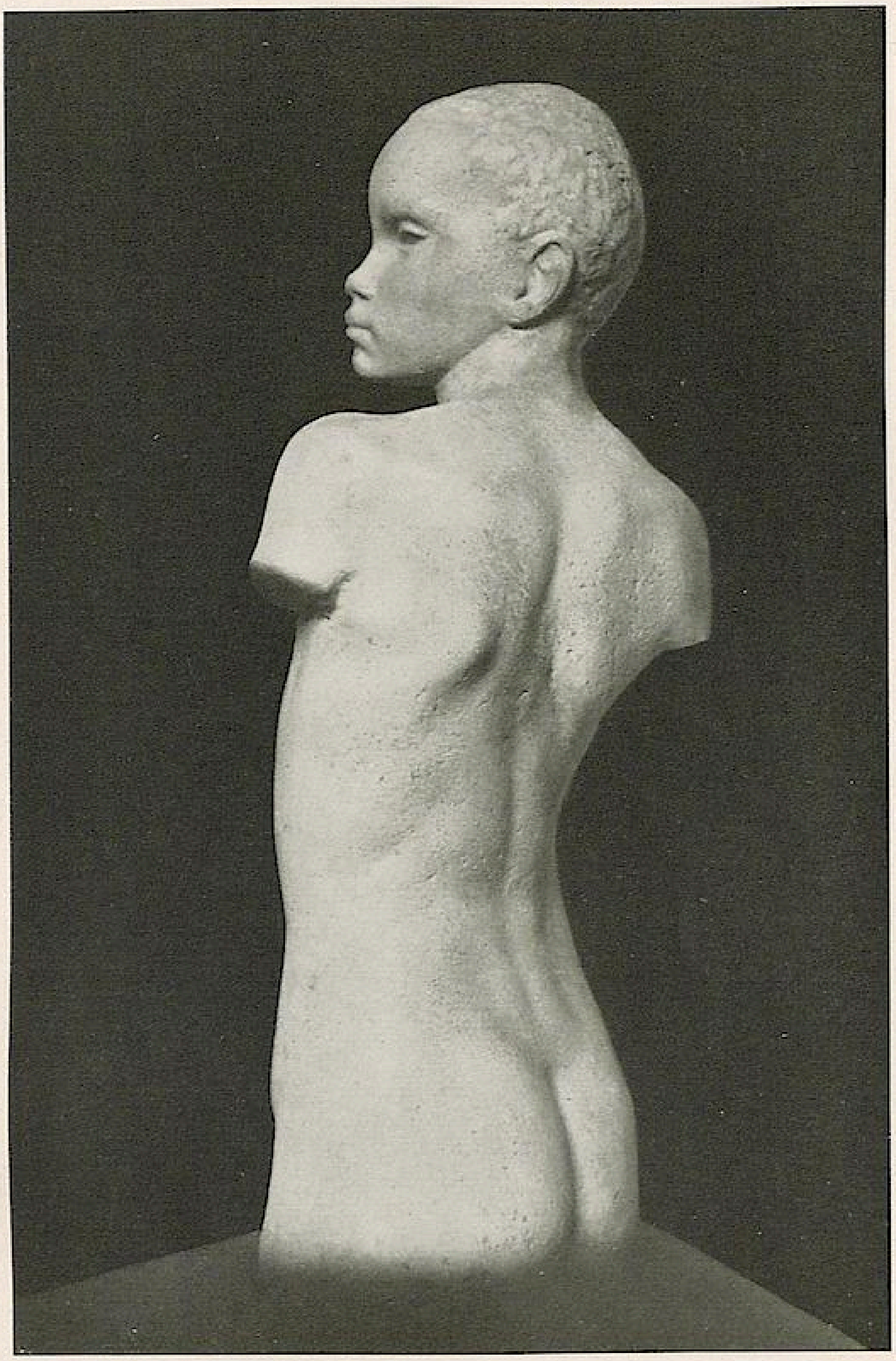
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD SOPHER MÄDCHENTORSO

und für sich kann man dem Gedanken, den gesamten Kunstunterricht auf einheitlicher Grundlage aufzubauen, nur beipflichten. Rein theoretisch hat es auch etwas Verlockendes, die innige Zusammengehörigkeit der sogenannten „angewandten“ und der sogenannten „reinen“ oder „freien“ Kunst auf diese Weise zu betonen und zur Geltung zu bringen. Und schließlich gilt es, endlich einmal das alte Vorurteil zu besiegen, daß die sogenannte „freie Kunst“ höher zu bewerten sei als die sogenannte „angewandte Kunst“, während doch jeder Künstler fühlt und weiß, daß auf dem Gebiete des Kunstschaffens ein solcher Rangunterschied absurd ist. Es gibt immer nur gute Kunst oder schlechte Kunst, gleichgültig, in welcher Anwendung oder in welcher Äußerung sie geleistet wird. Indessen, „leicht beieinander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Sachen“. Praktisch genommen, stehen der Zusammenlegung der Akademien mit den Kunstgewerbeschulen vielfache Hindernisse im Wege. Das größte dürfte folgendes sein. Die angewandte Kunst ist mit dem werktätigen Leben verknüpft, die akademische Malerei und Bildhauerei fast gar nicht. Der heutige akademische Maler und Bildhauer schafft Werte, die mit Nützlichkeitsfragen gar nichts zu tun haben. Sie wenden sich an Lieb-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD SOPHER KNABENTORSO
Im Besitz der Städt. Kunstsammlungen in Düsseldorf

haber und Kunstfreunde, die in dem Ankauf dieser Werke nicht irgend einen Nützlichkeitszweck erfüllen wollen, sondern allein ihrem Schönheitsbedürfnis folgen. In der Erziehung dieses akademischen Malers und Bildhauers gibt es daher auch keinerlei Rücksichtnahme auf das Nützliche. Es sind keine Beschränkungen irgendwelcher Art vorhanden, der Schüler kann hemmungslos auf die Verfolgung der reinen und höchsten Ideale lossteuern. Ganz anders in der „angewandten Kunst", zu der übrigens auch die Architektur gehört. Hier handelt es sich stets darum, einem Gebrauchsgegenstande die Form zu geben. Wo sich das sogenannte Kunstgewerbe von dieser ganz einfachen und selbstverständlichen Aufgabe lossagt, gerät es allemal auf Abwege. Es gibt kein abstraktes Kunstgewerbe und keine abstrakte Architektur. Wird das Bedürfnis in dem Bestreben nach abstrakten Formen vergewaltigt, so kommt etwas Ungebührliches, ein künstlerischer und wirtschaftlicher Wechselbalg heraus. Für die Erziehung folgt daraus das Gebot, von Anbeginn diese Fesselung der „angewandten Kunst" an das Bedürfnis zu betonen und im Bewußtsein des Schülers aufrechtzuerhalten und zu pflegen. Er

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD SOPHER CHINESENMÄDCHEN (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

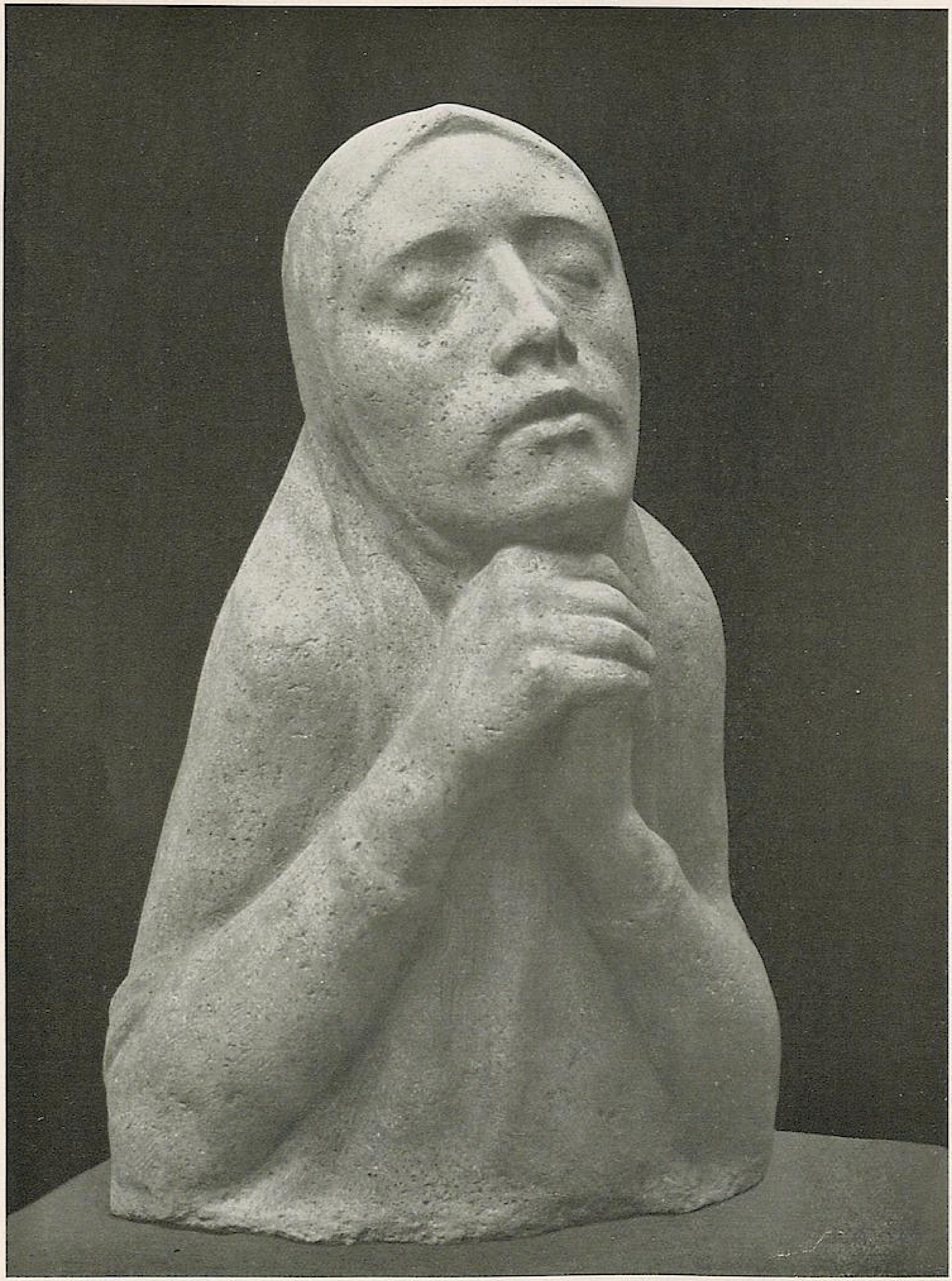
muß die rein mechanische handwerkliche Betätigung der einzelnen Gebiete lernen, denn nur auf dieser Grundlage wird er imstande sein, dem Bedürfnis die Form zu geben. Da sich sein zukünftiges Berufsleben stets aufs engste mit dem Handwerk, dem Gewerbe und dem Handel berühren wird, muß der Schüler auch nach dieser Richtung hin erzogen werden. Schließlich hat es der Jünger der „angewandten Kunst“ mit Werkstoffen der verschiedensten Art zu tun, im Grunde mit all den Materialien, die der Mensch überhaupt technisch bearbeitet. Er muß sie also kennen und behandeln, ihre Eigenart begreifen, die aus ihr entspringenden Gestaltungsmöglichkeiten ermessen lernen. Denn der Charakter des Materials übt auf die Form den stärksten Einfluß aus.

Im allgemeinen wird man daher, unbeschadet der nicht zu bestreitenden Wahrheit, daß es nur eine Kunst gibt und daß alles künstlerische Schaffen aus demselben Urquell entspringt, an dem Unterschiede, der sich aus den Arbeitsbedingungen des freien Künstlers und des in der angewandten Kunst Tätigen ergibt, auch in der Erziehung nicht vorübergehen dürfen. Der Schüler der freien Kunst braucht sich um nichts, als die voraussetzungslose letzte Vollendung der Form zu kümmern. Der Architekt und Kunstgewerbler müssen vor allem auch die realen Grundlagen, wie sie dem Bedürfnis, dem Material, der Fügung der Einzelteile, ja selbst den wirtschaftlichen Möglichkeiten entsprechen, berücksichtigen. Daraus folgt ein völlig verschiedener Inhalt und Aufbau des Unterrichtsstoffes beider Lernenden. Würde der Unterrichtsstoff für beide lediglich auf formale Ziele eingestellt sein, so würden sich für den zukünftigen Vertreter der „angewandten Kunst“ bedenkliche Folgen ergeben. Hier liegt gerade die Klippe, an der manche Kunstgewerbe- und Architektenschulen gescheitert sind. Statt den Schüler immer und immer wieder an den realen Tatsachen und Umständen festzuhalten, die die Unterlagen seines Schaffens bilden, wird er in den Wolken spazieren geführt, sein Sinn wird ins rein Formalistische abgelenkt in einer Weise, die ihn für sein späteres Leben entweder ganz unbrauchbar macht oder ihm zum mindesten zunächst große Enttäuschungen bereitet. Geht doch die jetzige Bewegung, die sich in dem Schlagwort „die handwerkliche Grundlage aller Kunst“ zu erkennen gibt, gerade darauf aus, diese Gebundenheit der „angewandten Kunst“ aufs schärfste zu betonen. Für die akademische Malerei und Bildhauerei hat dieser Grundsatz keine Bedeutung. Dort würde Handwerk einfach: gut malen und gut modellieren bedeuten. In der „angewandten Kunst“ heißt „Handwerk“ aber etwas ganz Anderes. Die Erziehung zum akademischen Maler oder zum akademischen Bildhauer mit der zum Architekten und Kunstgewerbler zu verschmelzen, ist also durchaus nicht das Gegebene oder gar Natürliche.

Man muß sich klar machen, woher die jetzt so viel erörterte Zusammenlegung beider Erziehungseinrichtungen rührt. Sie ist einfach ein Erzeugnis des Abstieges der Akademien und des Aufstieges der Kunstgewerbeschulen. Das Publikum der Akademien ist ein verzweifelt geringes geworden und auch die neuerdings an einigen preußischen Akademien getroffene Vornahme, die Zeichenlehrerausbildung an die Akademien zu legen und durch Schaffung dieser Pseudoakademiker die Besucherzahl äußerlich zu steigern, hat nicht dazu beigetragen, die Existenzberechtigung der Akademien unzweifelhaft erscheinen zu lassen. Daher der Griff nach dem Kunstgewerbe, daher die theoretische Begründung, daß die Erziehung aller Künstler zu vereinheitlichen sei. Dem ganzen Streit liegen zum Teil sehr äußerliche Umstände zu Grunde. Außerdem offenbart sich hier wieder einmal die in Deutschland so häufig angetroffene Überschätzung des rein Systematischen in der Erziehung. Ganz besonders in der Kunsterziehung ist dieses, obgleich den Ordnungssinn des Verwaltungsmannes befriedigend, täuschend und oftmals abwegig. Es kommt gar nicht darauf an, ob man die Kunsterziehung so oder so organisiert. Es ist ziemlich gleichgültig, ob die Schulen so oder so aufgebaut oder zusammengesetzt sind, noch mehr ob sie so oder so benannt werden. Es kommt nur darauf an, daß wirkliche Künstler als Lehrer berufen werden. Das kann an Anstalten irgendwelcher Art geschehen. Hierin allein liegen die Wurzeln eines Erfolges oder Mißerfolges der künstlerischen Erziehung; und so erschöpft sich das ganze Kunsterziehungsproblem einfach in der Personenfrage des Lehrers.

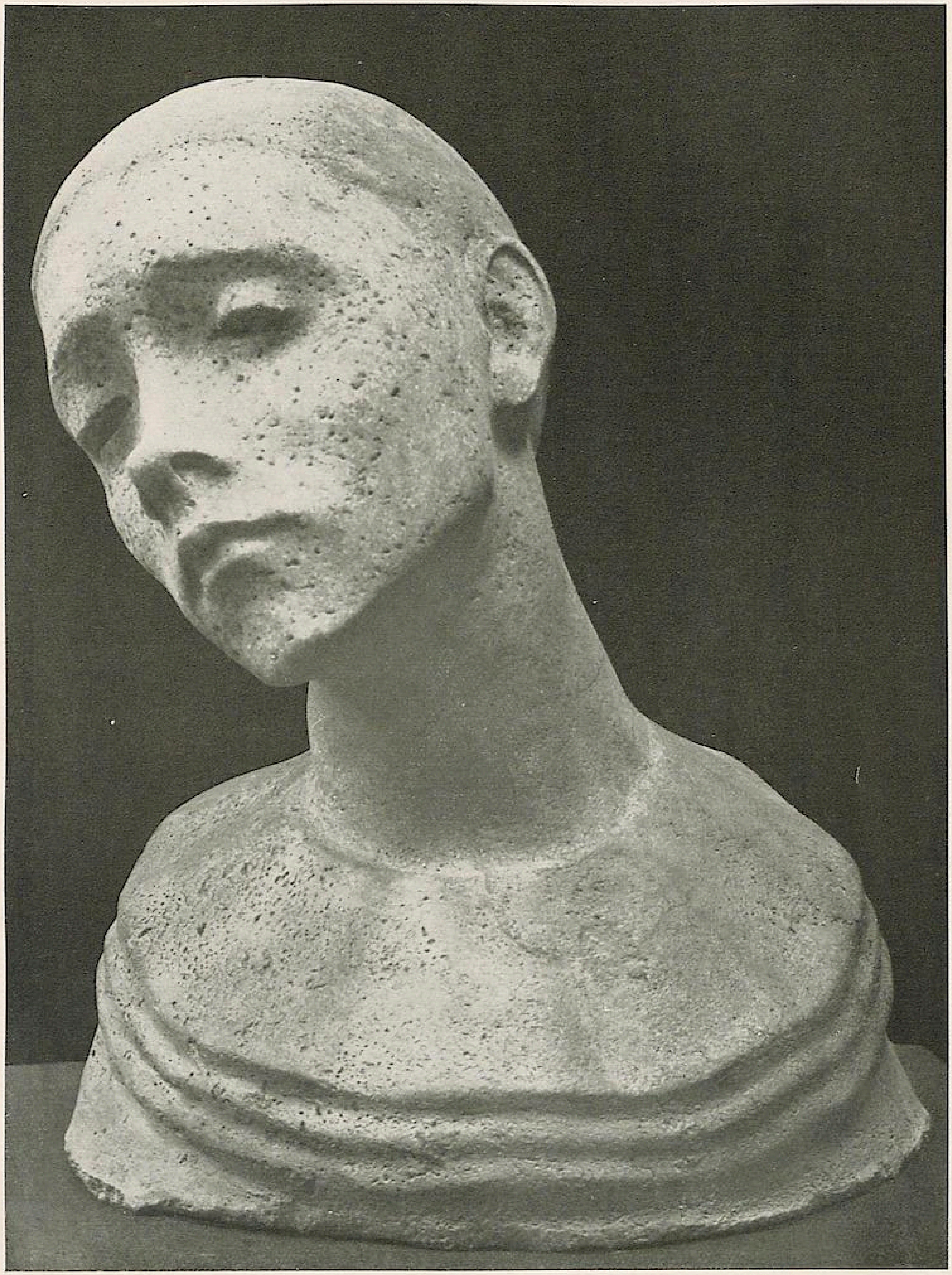
23*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



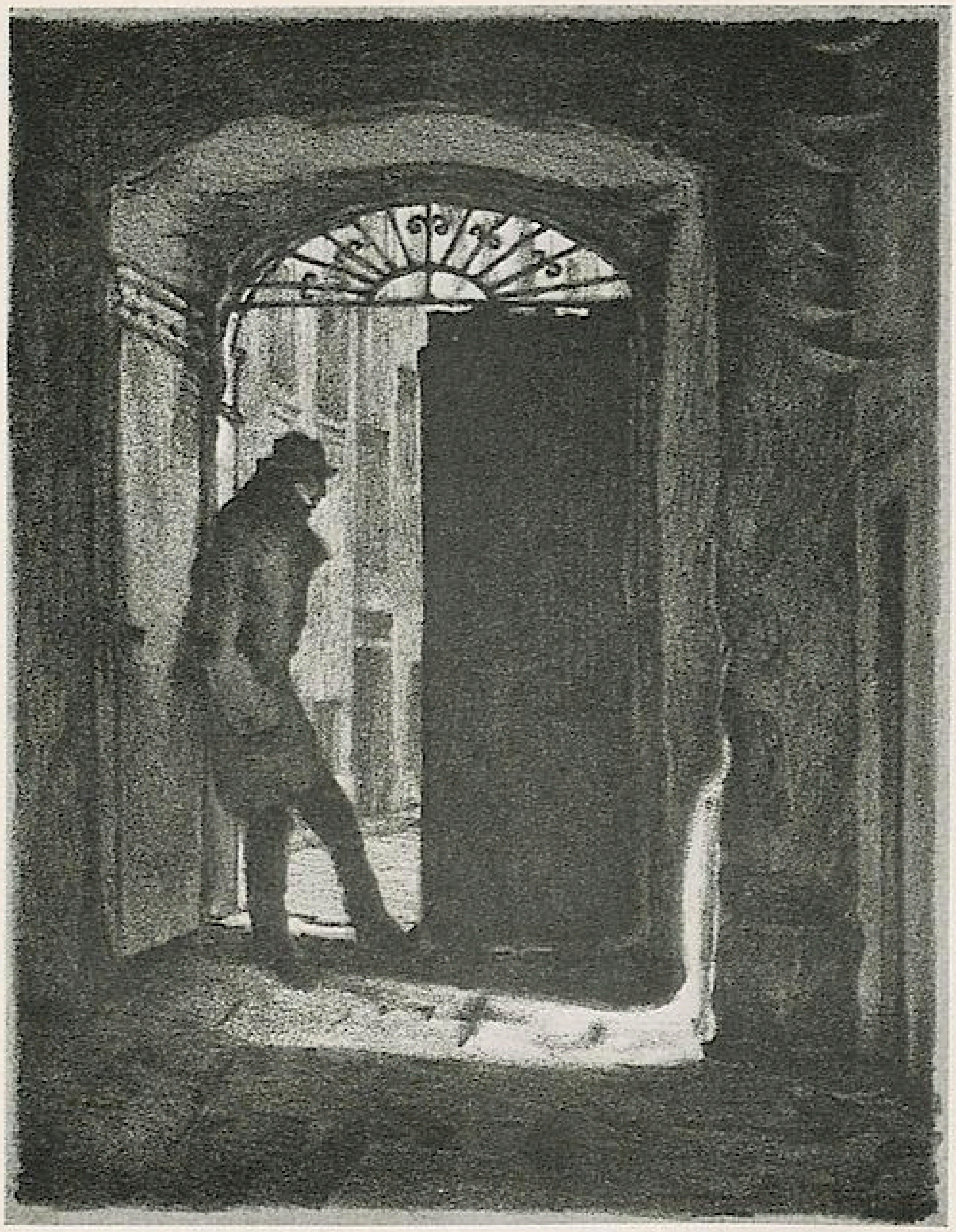
BERNHARD SOPHER BETENDE FRAU (KUNSTSTEIN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD SOPHER HARLEKIN (KUNSTSTEIN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

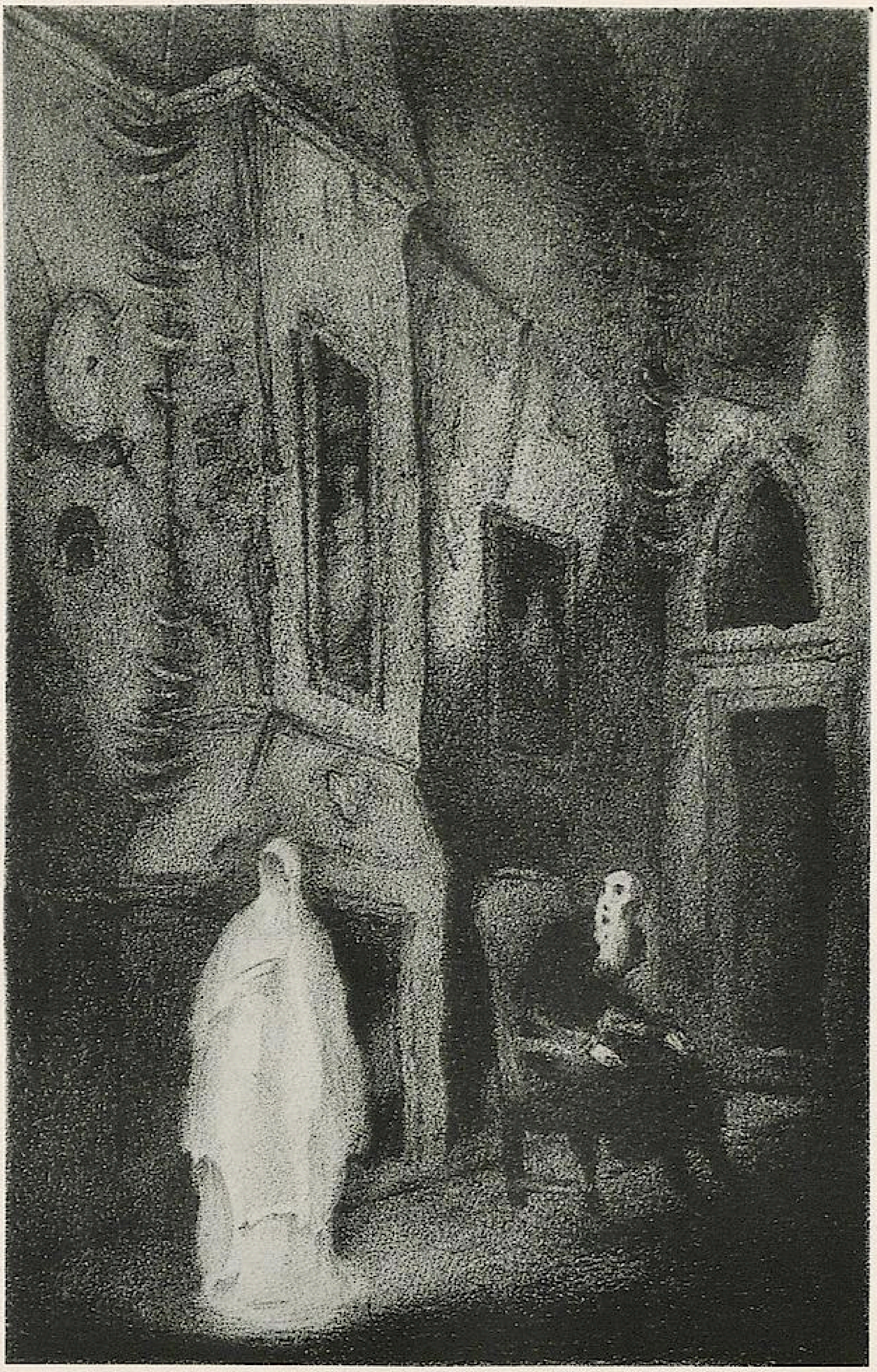


H. STEINER-PRAG AUS „DER GOLEM“

DIE BUCHGRAPHIK VON HUGO STEINER-PRAG

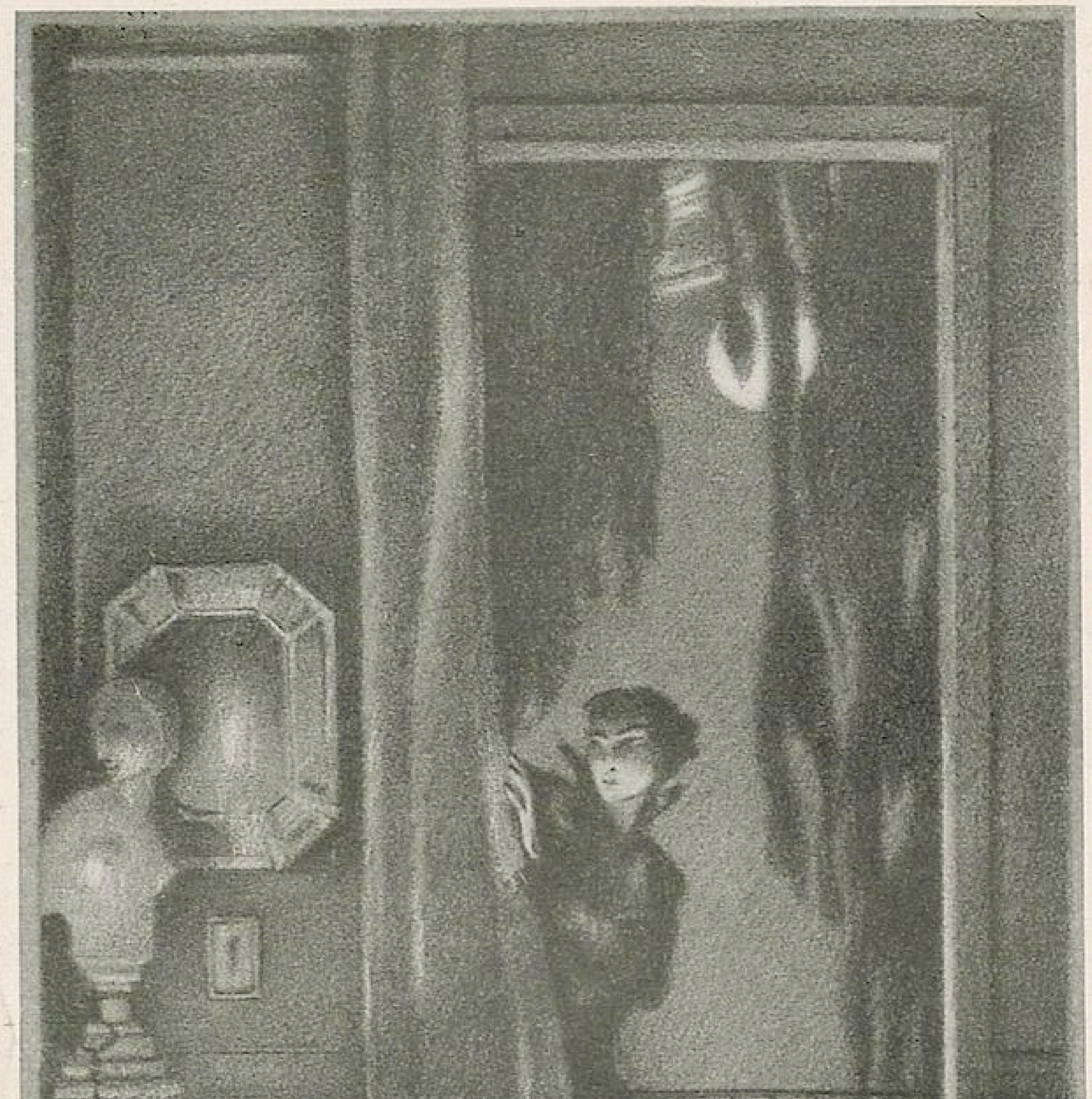
Nur ſchwer hat ſich der Deutſche zur Farbe durchgerungen. Im tiefſten Grunde iſt ſie ihm nicht notwendig. Darum gibt es ſo wenig urſprüngliche deutſche Farbentalente: Maler, mit denen die Farbe auf die Welt gekommen iſt; die nicht anders als in Farben zu denken vermögen. Hingegen iſt der deutſchen Kunſt von jeher die Zeichnung äußerſt wichtig geweſen und hat ihr für dasjenige, was ſie vermitteln wollte, in den meiſten Fällen genügt. Für ein ſinnendes Auge iſt in Schwarz und Weiß unendlich vieles zu ſagen, aus Schwarz und Weiß unendlich vieles zu erlauſchen. Es iſt nicht der Lauf der Linien allein, der in ſeiner charakteriſtiſchen Ausprägung hier Entſcheidendes mitteilt. Es iſt auch die vielfältige Abſtufung von Schwarz zu Weiß, über wohl hundert vermittelnde Zwiſchenſtufen hinweg, und ebenſo die Möglichkeit einer ſcharfen Kontraſtierung zwiſchen Hell und Dunkel, mit ihrer faſt dramatiſchen Gegenſatzwirkung, wodurch. trotz des ſcheinbar asketiſchen Verzichtes auf Farbe, ganze Welten intim-gewaltiger Ausdrucksmöglichkeiten ſich erſchließen. Keine andere Kunſt als die der Deutſchen hat den ungeheueren Reichtum, der ſich hier darbietet, in ſolchem Grade erkannt, ſchon ſeit Schongauers und Dürers Zeiten. Und ſo haben auch Chodowiecki und Menzel, Cornelius und Rethel, Klinger und Slevogt mit ſpielender Leichtigkeit oft oder immer der Farbe entſagt: und ganz beſonders dann, wenn ſie ihr Allereigenſtes, Tiefſtgefühltes künſtleriſch zum Ausdruck bringen wollten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. STEINER-PRAG AUS „DIE AHNFRAU“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. STEINER-PRAG AUS LENAUS „DON JUAN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

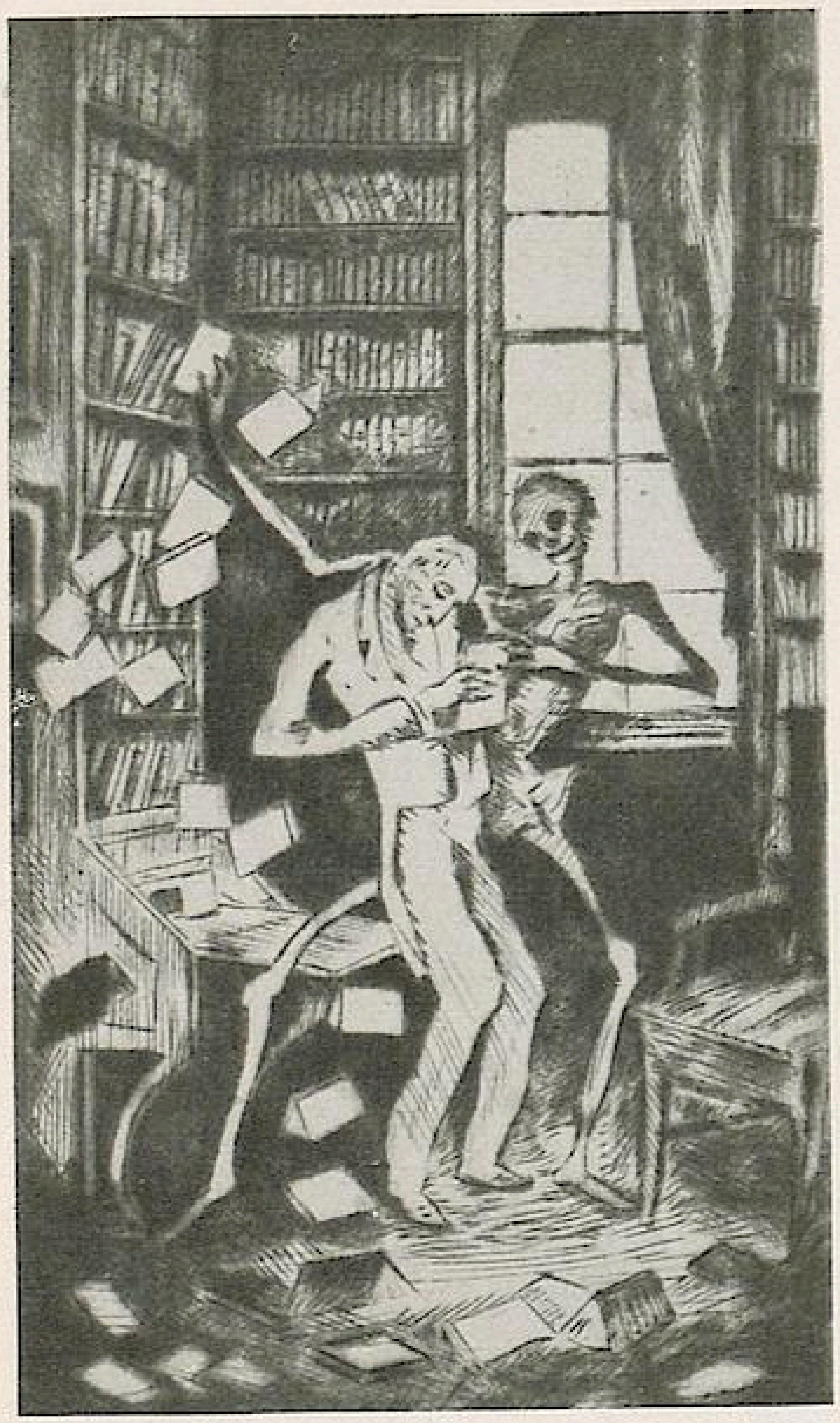
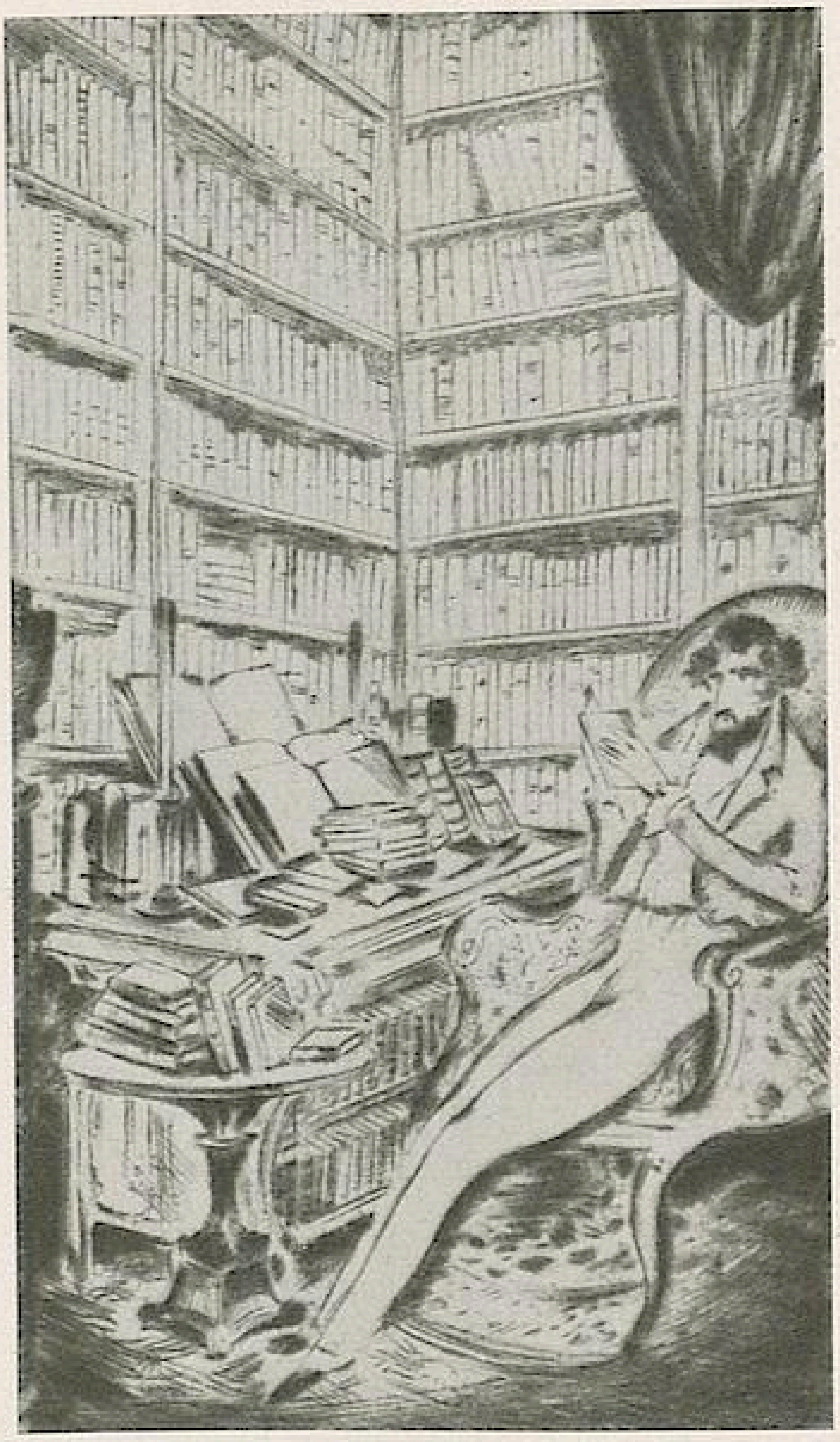
HUGO STEINER-PRAG AUS LENAU „DON JUAN" (Lithographie)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. STEINER-PRAG — AUS E. T. A. HOFFMANNS PHANTASTISCHER GALERIE

In dieſen Kreis ſtellt ſich, als ein Künſtler von eigentümlich-moderner Konſtitution, Hugo Steiner-Prag, der bildneriſche Buchſchmücker. Er iſt zwar auch, doch ſelten nur, Maler, und hat, außer für Bücher, auch in Einzelblättern Graphik erzeugt oder in loſeren Zeichnungen ſeine Eingebungen niedergelegt. Doch der Schwerpunkt ſeines Schaffens iſt durchaus dem Buch gewidmet. Er hat, wie ſich das in ſolchem Falle geradezu von ſelbſt verſteht, ſeine eigene Type gezeichnet, die ſich ebenſo dekorativ anſchaut wie ſie ſich angenehm lieſt. Und was auch ſonſt noch zum Buchgewerbe gehört, das beherrſcht er, der als Profeſſor an der Akademie für graphiſche Künſte in Leipzig ſeit achtzehn Jahren tätig iſt, als vollendeter Fachmann. Seine innerſte Liebe aber gehört dem in graphiſcher Form dem Buche beigegebenen Bildſchmuck. Hier erſt kommt ſein Intimſtes, Individuellſtes zum Vorſchein, ſeine am Gehalt des Dichtwerkes entzündete Anſchauung und Phantaſie. Steiner muß ein ſehr guter Leſer ſein. Ein hingebender, begeiſterter, ganz erfüllter Leſer. Ich glaube, er kann nicht lange leſen, ohne daß ſich ihm der Zeichenſtift in die Hand drängt. Die Worte der Darſtellung wandeln ſich ihm, wie aus Naturdrang, in Bilder. In wirkliche Bilder mit geſchloſſener Abrundung und mit ausgeprägten Tonwerten. Dies unterſcheidet ihn prinzipiell etwa von Slevogt, der eigentlich niemals Bilder, ſondern ſtets lauter zuckende Bewegung ſieht, die er aufs flinkſte feſthalten muß, damit ſie ihm nicht davonläuft. Hugo Steiner aber iſt in dem, was er illuſtrierend ſchafft, die Ruhe und Beherrſchung ſelber. Langſam und bedächtig ſcheint, was er innerlich ſchaut, ihm aus dem Zeichenſtift hervorzuquellen. Und dennoch ſteht hinter ſeiner Ein-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

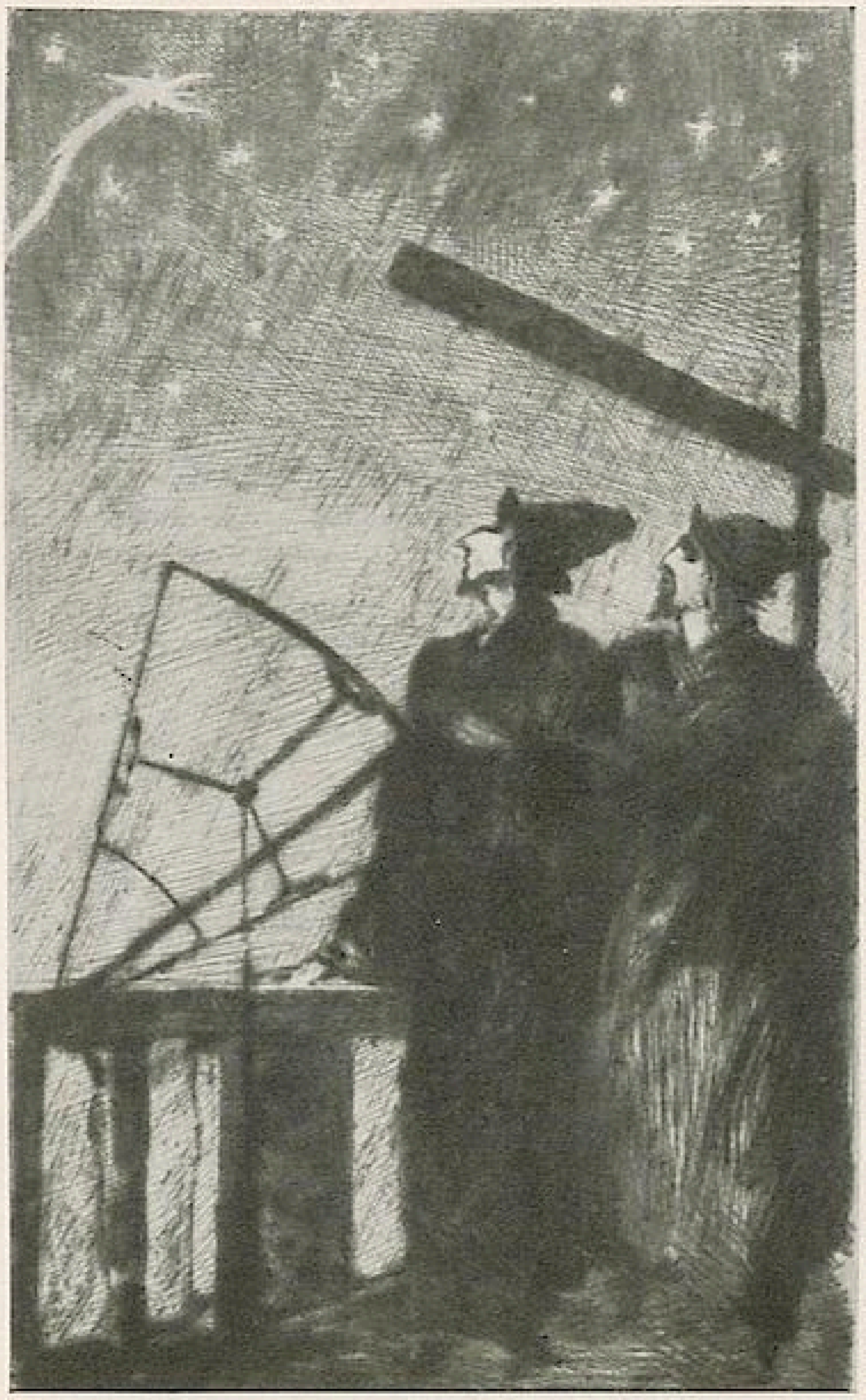



H. STEINER-PRAG AUS „BIBLIOMANEN"

gebung oft ein ganz eigentümliches Grauen — das indes, man möchte faſt ſagen: als Wohlbehagen empfunden und oft geradezu geliebkoſt und umſchmeichelt wird, und das jedenfalls die gelaſſene Ruhe der Darſtellung in keiner Weiſe ſtört. Denn Hugo Steiner-Prag iſt als Buchilluſtrator durchaus Graphiker; und nicht, wie Slevogt, Federzeichner. Was er ſchmückend formt, das kommt entweder als Lithographie auf die Steinplatte oder als Radierung auf die Kupferplatte. An dieſer gewichtigen und vornehmen Herſtellungsart hält unſer Künſtler durchaus feſt. Er iſt ſparſam mit ſeiner Buchausſchmückung; aber dafür muß ſie ſtets von höchſter Gediegenheit ſein.

Steiner illuſtriert ſowohl Moderne als Klaſſiker, und mit ganz beſonderer Vorliebe Romantiker. Er ſelbſt iſt Romantiker durch und durch und nichts liegt ihm ferner als der ſpezifiſch moderne Rechen- und Spöttergeiſt. Er trieft niemals von Hohn und iſt auch kein ſozialiſtiſcher oder proletariſcher Ankläger. Und jenes Überſcharfe von Zeichnung, das Menſchen und Dinge wie Schmetterlinge aufſpießt, liegt ihm meilenweit fern. Alſo iſt er eigentlich ganz unmodern? Wenn man dem Wort durchaus eine parteipolitiſche Färbung beilegen will, in der Tat. Wer aber die moderne Seele ein wenig beſſer und tiefer kennt und wer auch nur von ferne ihre ungeheuere Spannweite ermißt, der wird lächeln müſſen, ſofern jemand den mit den vorgeſchrittenſten Mitteln moderner Graphiktechnik arbeitenden Hugo Steiner für unmodern erklären wollte — bloß weil er ein Romantiker iſt! Ja, hat denn nicht auch die Romantik Platz in der modernen Seele? Mich dünkt, ſie meldet ſich gerade jetzt wieder ſehr deutlich zum Wort, wo nach dem Kriege die Unzulänglichkeit des Rationalismus mit jedem Tage deutlicher erhellt und das myſtiſche und religiöſe Bedürfnis mit ſteigender Gewalt ſich wieder Bahn bricht. Doch ſei dem, wie ihm wolle — wir brauchen hier darüber nicht zu ſtreiten. Bloß an der einen Feſtſtellung ſei uns gelegen: daß Hugo Steiner-Prag, in welche Zeiten und Empfindungsklimen ſein geſtalteriſches Fühlen auch entſchweifen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. STEINER-PRAG AUS „DER TOD DES LÖWEN“

möge, doch darum niemals aufhört, ein Kind ſeiner eigenen Zeit zu ſein und mit deren ſubtilſten Nervenſchwingungen und brennendſten Sehnſüchten lebendigen Kontakt zu halten.

Wie der Zuſatz, den er ſeinem Namen beigefügt hat, ſagt, entſtammt Steiner der altertümlichen, geheimnisreichen, von buntem Völkergemisch durchſpülten und darum überaus romantiſchen Stadt Prag. Sie hat ihm ſelbſt und ſeiner Kunſt die urſprünglichſte Prägung und die ganz beſondere Phyſiognomie gegeben. Die Dunkelheit und Heimeligkeit der Prager Gäßchen, die mittelalterliche und barocke Pracht dortiger Kirchen und Paläſte, das Pittoreske der Hradſchin-Burg und das Kapriziöſe der umgebenden Landſchaft kehren auf Steiners Graphik-Blättern immer wieder. Dies alles muß er ſchon als Kind in ſich eingeſogen haben, es wühlt in ſeinem Blut, es ſpukt in ſeinem Hirn und es ſtrömt durch tauſend rätſelhafte und fein veräſtelte Kanäle in ſeine ſchaffende Hand und auf die Kunſtplatten, die er als Graphiker bearbeitet. Immer wieder wird der Beſchauer hineingezogen in das ſeltſame und dunkle Gewirr uralter Gaſſen und Winkelplätze, wo hochragende Häuſer ſo abſonderlich windſchief daſtehen und ſich zueinander hinneigen, als wollten ihre ſpitzen Giebel altvergeſſene Schauergeſchichten einander zutuſcheln. Und auch das Innere der Häuſer, mit wunderlich verſchrobenen Korridoren und unüberſichtlichen Treppenfluren, alles in ein beängſtigendes Düſter getaucht und von flackernden Irrlichtſcheinen durchhuscht, macht ſich uns offenbar und wir finden es ganz natürlich, wenn fahle Spukgeſtalten dort umhergeiſtern, oder jähgezückte Dolche aufblitzen, dem verhaßten Nebenbuhler mitten ins Herz. Was gewiß zunächſt Erfordernis poetiſcher Illuſtrierung ſein wird, enthüllt ſich doch zugleich, und wahrſcheinlich mit den tieferen Wurzeln ſeines Weſens, als unentrinnbare Reminiszenz früh empfangener Jugendeindrücke und als ſeltſam-heimiſches Gewächs aus des Malers eigenſtem Phantaſiegarten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. STEINER-PRAG AUS HEINES „SPANISCHEN ROMANZEN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

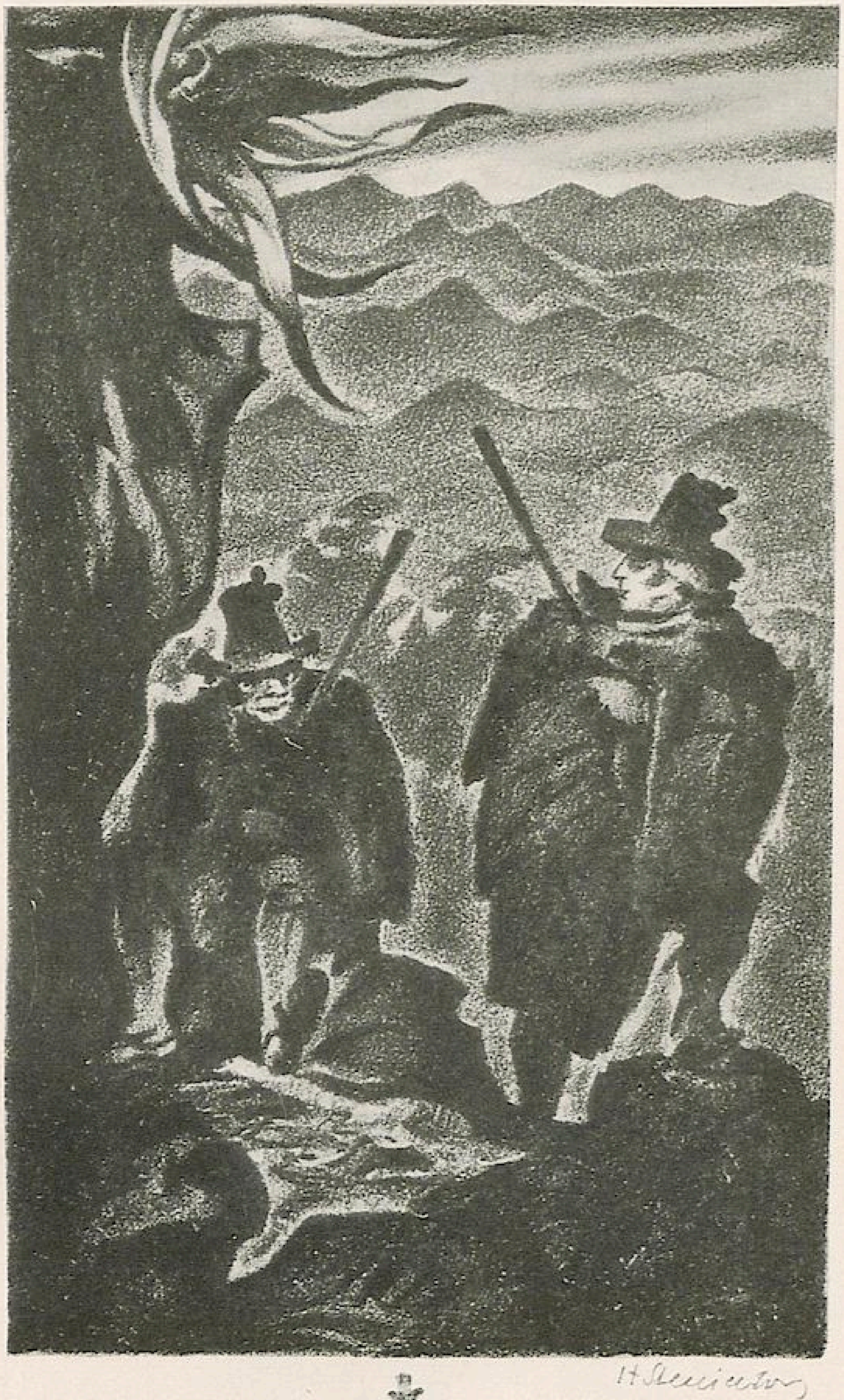
H. STEINER-PRAG AUS HEINES „GESPENSTISCHEN BALLADEN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. STEINER-PRAG AUS „CARMEN"

So ist Steiner, neben seinem böhmischen Landsmanne Kubin, wohl der bezwingendste Darsteller alter Städte-Romantik, gern mit einem Einschlag ins Kriminelle und Spukhafte. Und ganz verwandten Charakter tragen auch seine Landschaften, gleichviel ob sie bei Prag oder in Spanien, in der Schweiz oder in Italien sich befinden sollen. Da sieht man Alleen verlassener und verwilderter Parke mit ineinandergeschlungenem Ästegewirr, oder unheimliche Waldstellen, durch deren lauernde Finsternis verwirrende Strahlen dringen; und darin bewegen sich nicht geheure Gestalten: Räuber, Schmuggler oder Geisterbeschwörer. Es zuckt und glimmt auf diesen Bildern, als wehe irgend etwas Furchteinflößendes hindurch. Dann plötzlich ein kaum erwarteter Gegensatz: eine barocke und zierliche Anmut landschaftlicher Erscheinung! Etwa eine schmucke Terrasse, auf der ein zierliches Paar, elegant ans Geländer gelehnt, verstohlen und verliebt miteinander plaudert. Dieses graziöse Element in der Kunst Hugo Steiners erscheint als dankenswerter Ausgleich zu dem sonst vielleicht Bedrückenden des Romantisch-Schaurigen. Es weht auf einmal eine leichtere hellere Luft herein, Mandolinenklänge klimpern da-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. STEINER-PRAG AUS „CARMEN“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zwifchen und Lerchen fchwingen fich tirilierend durch den Äther.
In allem diefem wirkt der Menfch nur als Erfcheinung der Atmofphäre, der faktifchen wie der feelifchen. Und menfchliche Vorgänge vollziehen fich, als feien fie eine Ausgeburt der Lokalität, an der fie fich begeben. Greift der Darfteller über diefe Art und Weife hinaus und fucht ftrenger fachlich und fzenifch genau zu werden, fo leidet er wohl mitunter Schiffbruch oder bleibt im Fahrwasser des Gewöhnlichen ftecken. Ein eigentlicher Menfchendarfteller ift Hugo Steiner-Prag nicht; wenigftens nicht im Sinne des Realismus. Er ift auch hier typifcher Romantiker und darum gelingen ihm geheimnisvoll-umwitterte oder irgendwie feltfam fchillernde Figuren, wie fie etwa die Welt E. T. A. Hoffmanns und Guftav Meyrincks bevölkern, in befonderem Maße. Das Abgründige der Seele in Antlitz und Erfcheinung auffchimmern zu laffen, zwielichtig-dräuend und abwegig-verfunken, doch manchmal auch bis hart ans Groteske fich herandrängend, hierzu verrät Steiner eine ganz ungewöhnliche Begabung. Er felbft ift nicht einfach, fondern fehr kompliziert; aber in feiner Kompliziertheit von bannender und zwingender Stärke. Darum ift er auch ein Meifter komplizierter Bildftimmungen und auf dem fcheinbar fo einfachen Inftrument der Schwarz- und Weiß-Technik ein virtuofenhafter Spieler, voll tiefer Bravour und berückender Seelenhaftigkeit.

Franz Servaes

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CONSTANTIN GERHARDINGER LIEGENDER AKT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

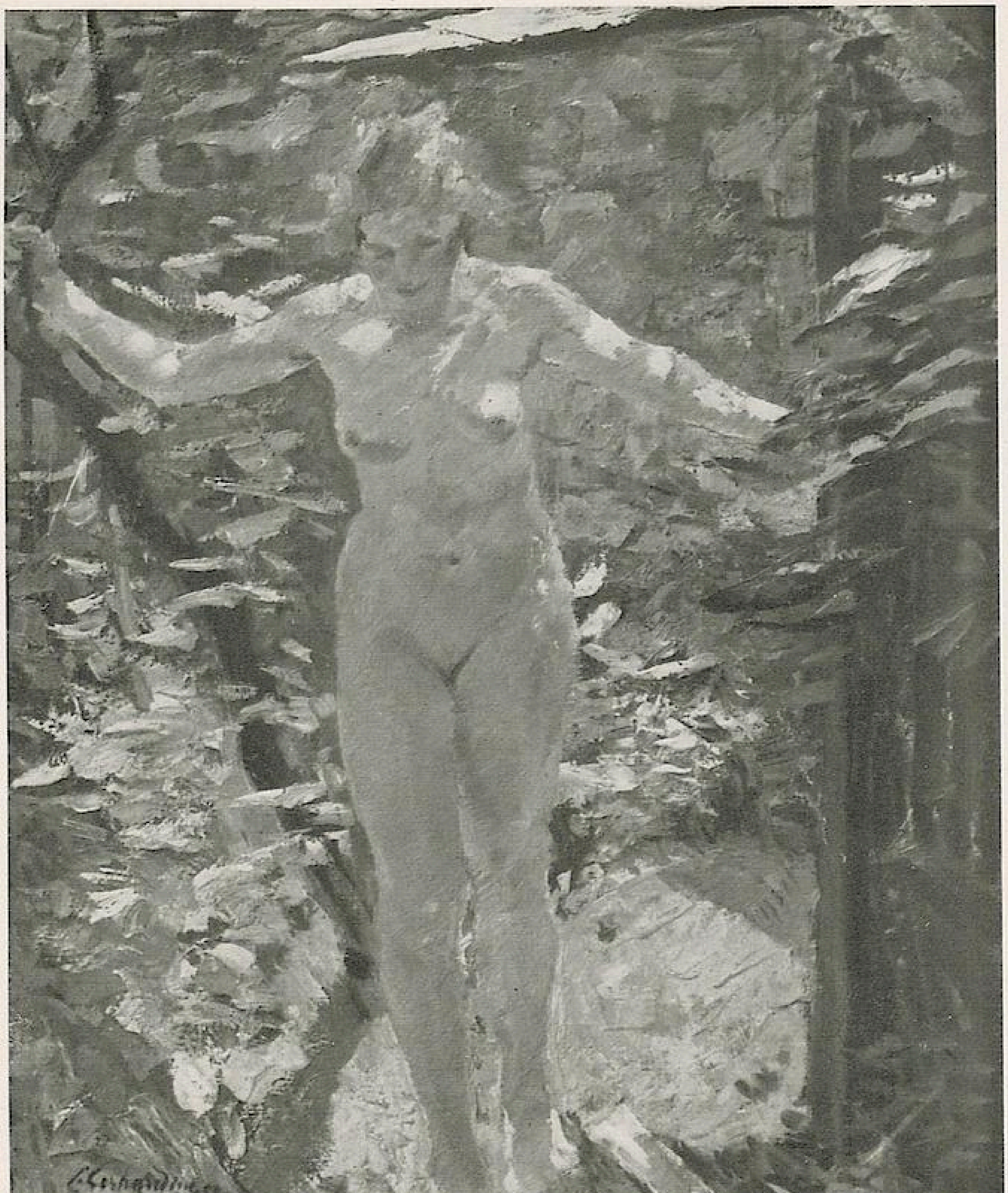
CONSTANTIN GERHARDINGER BLUMENSTILLEBEN

FORTSCHRITT UND TRADITION IN DER MALEREI

Zwei große Kräftebündel sind da, im sozialen und kulturellen Leben überhaupt, in der Kunst im besonderen: die Kräfte der Bewegung und die Kräfte des Beharrens. Fortschritt und Tradition können wir sie im Falle der Kunst nennen. Das Bestreben, alles in Fluß zu halten, alles Erfühlte und Erlebte zu bewegen, kaum zu Form gerinnen zu lassen, sondern in flüchtiger, oft vor sich selbst fliehender, knappster, skizzenhafter Niederschrift nur anzudeuten, das ist das eine. Auf der anderen Seite aber sehen wir gründliches Eingehen auf die Form und langsames Aufbauen mit häufigen Rückblicken auf Vergangenes, das die Verehrung pietätvoll umschlingt.

Unter der jüngeren Generation der deutschen Maler ist diese Gruppe der Zahl nach die weitaus schwächere. Dies ist schade, aber begreiflich. Indessen fehlt es nicht an Zeichen, daß eines Tages die vorwärts hastende Bewegung stiller werden, sich verlangsamen wird. Vielleicht erkennt man dann besser als heute, daß die Wahrung der Tradition eine Notwendigkeit im großen Haushalt der Kunst und daß die Vereinigung von Fortschritt und Tradition in Malerei und Plastik keine Unmöglichkeit ist. An sich ist der Drang der Jugend nach Evolution und selbst zur Revolution durchaus verständlich. Man braucht gar nicht an den Goetheschen Most, der sich absurd gebärdet, zu denken. Der Fall liegt einfacher. Es ist unverkennbar, daß der Zeitgeist — und der Geist unserer Zeit ist nicht beharrend, sondern wild bewegt, auflösend, umstürzlerisch, drängend, er reißt an ehrwürdiger Tradition — in der jungen Generation wirksam ist, viel wirksamer als bei den Gereiften, denn die Jugend tritt unbeschwerter von Überlegungen und Erlebnissen auf den Plan der Gegenwart als die Älteren, denen Vergleichsmomente zur Verfügung stehen. Daher kommt es, daß die Jugend, in der der Zeitgeist wirkt, mehr dem Fortschritt zugetan ist als der Tradition. Dieser an sich natürliche Zustand erfährt indessen dadurch eine Komplizierung, daß gewisse an sich sicherlich

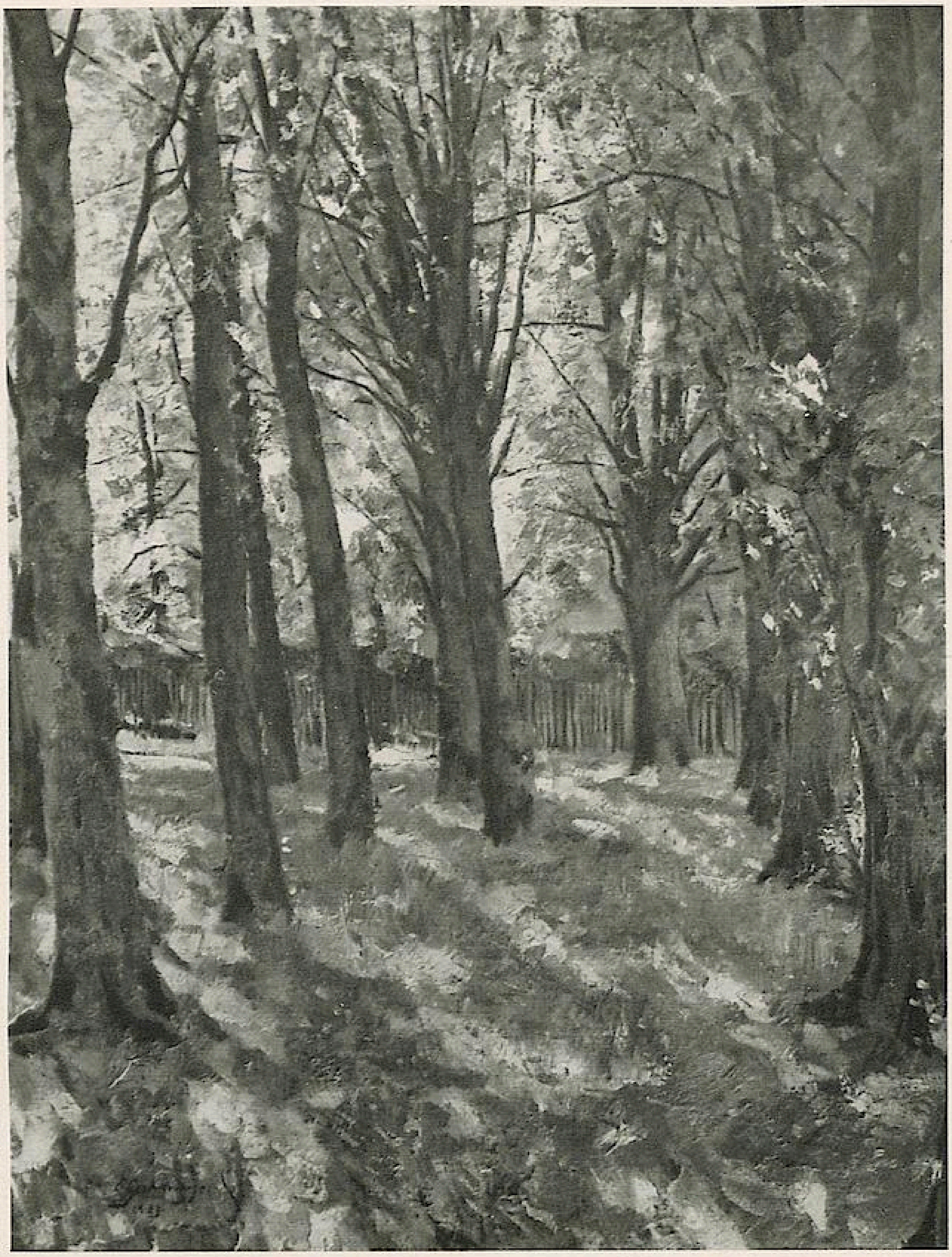
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CONSTANTIN GERHARDINGER FREILICHT-AKT

beachtenswerte, fähige Köpfe unter der künstlerischen Jugend vermeinen, um jeden Preis mit der Revolution, mit dem „Fortschritt" gehen zu müssen, auch wenn sie ihrer Art nach idyllischen Wesens sind, das sich eigentlich vor der Welt und der Mode verschließen müßte, das kontemplativ und rückschauend ist. Schließt sich ein anderer der Jüngeren, ein Zeitgenosse dieser Stürmer und Dränger aus Unmot, dieser Mode-Revolutionäre, eng an die Tradition an, läßt er die alten Meister oder etwa die vorbildlichen Richtungs-Führer von Menzel bis Böcklin in seiner eigenen Arbeit wirksam werden, dann heißen sie seine Werke gleich „verlogen". Sie vergessen, daß eine nicht aus dem tiefsten Innern quellende Modernität, ein künstlicher Fortschritt dieser Art, ebenso verlogen ist. Man muß beinahe glauben, daß der Katzenjammer größer ist, wenn einer, der sich überwild gebärdet, eines Tages leise weinend entdeckt, daß er innerlich ein Philister ist, als wenn der andere sich eingesteht, daß er an der Evolution nicht beteiligt

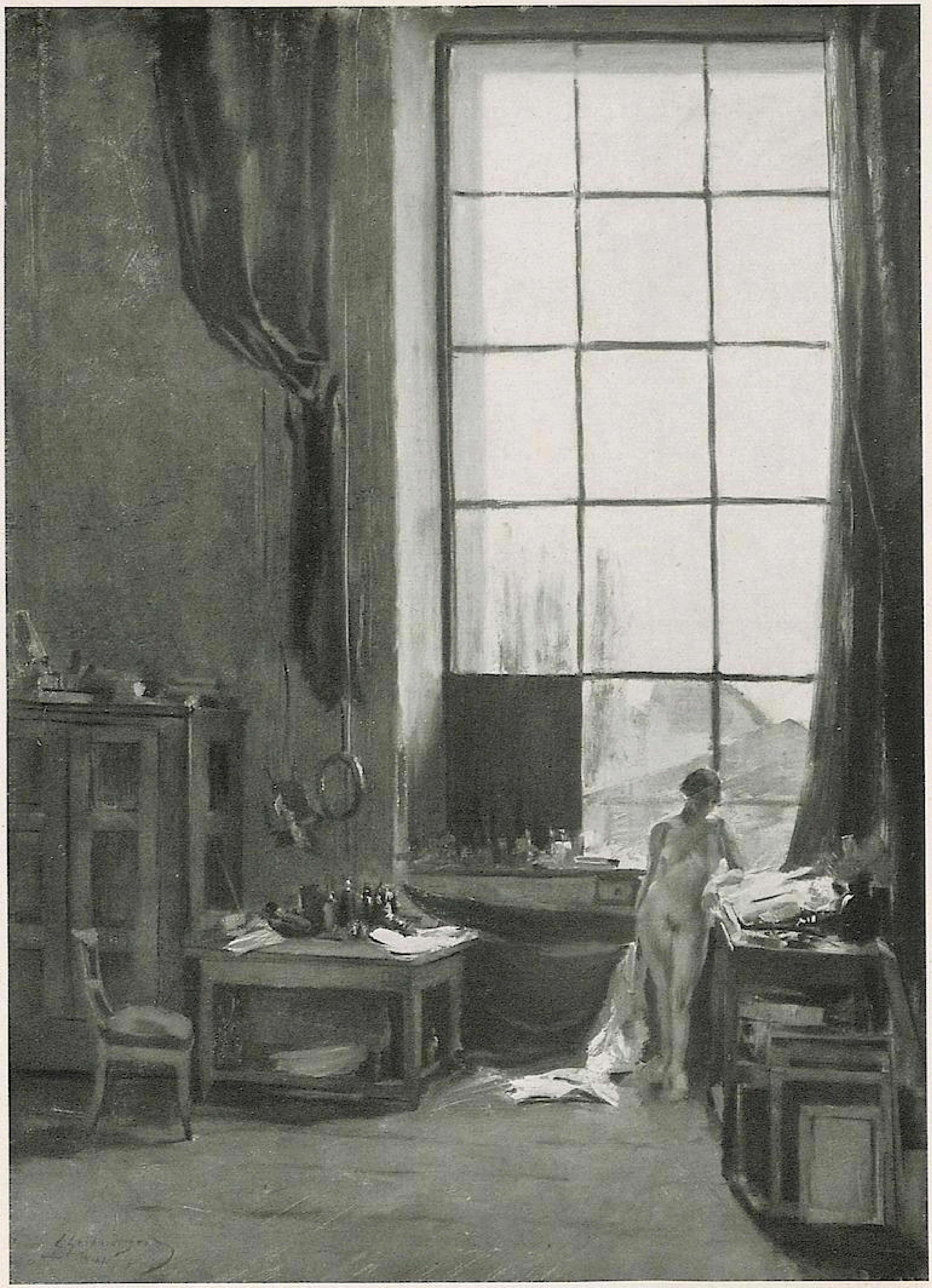
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CONSTANTIN GERHARDINGER SPÄTHERBST IM WALD

sei, aber anständige Malerei oder Plastik getrieben habe.
Nie und nimmer darf derjenige, der bei den Kräften des Beharrens steht, der im Sinne dieser Ausführungen auf seinen Vorgängern aufbaut und der Tradition die Ehre gibt, als rückständig betrachtet werden. Es gibt eine Brücke von Tradition zu Fortschritt, und jeder wirklich Große fand sie, hatte die beiden Exponenten in sich, wußte sie in seinen Schöpfungen zu einer Einheit zu zwingen. Man denkt, zu den Alten hinabsteigend, an Vermeer von Delft und an Frans Hals, und man sieht in der Gegenwart vor allem das verehrungswürdige Beispiel des großen Wilhelm Leibl vor sich, in dem die Andacht zur alten Kunst, die Tradition, in einem Maße weiterlebte wie in keinem zweiten seiner Zeitgenossen, aber vollkommen von der Materie gelöst, ganz durch die eigene Persönlichkeit passiert, die eine absolut fortschrittliche war. In der Persönlichkeit und im Werk Leibls finden und binden sich Fortschritt und Tradition. Immer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



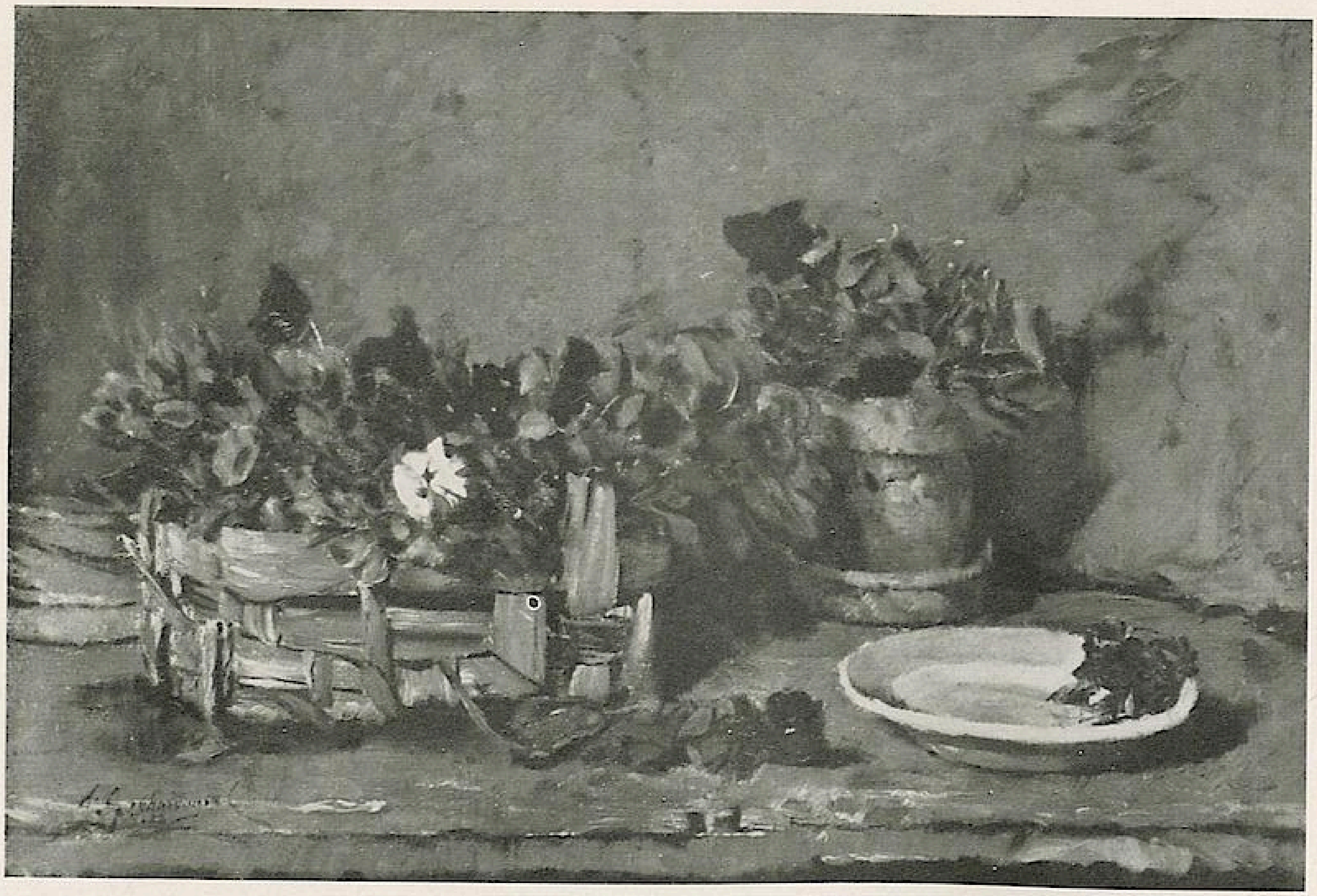
CONSTANTIN GERHARDINGER IM ATELIER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CONSTANTIN GERHARDINGER BILDNIS FRAU DR. KNALLÜ

wieder sind da Beurteiler, die vor seiner Malerei den Namen Vermeer aussprechen; ein Franzose nannte ihn einmal einen dem Grabe Holbeins Entstiegenen, dem der Meister einige seiner wichtigsten Geheimnisse anvertraute. Aber gleichzeitig war die zeitgenössische zünftige Kunstkritik am Werk und nannte Leibls Malerei „sozialdemokratisch". Sie wollte damit ihrer Meinung Ausdruck geben, daß die Malerei des Meisters mehr als fortschrittlich gewesen sei. Wie stand es in Wirklichkeit um das Problem Leibl, um die Vereinigung von Fortschritt und Tradition in einer Person, in den Schöpfungen einer Hand? Leibl war ohne Zweifel das, was man heute einen „modernen Menschen" nennen würde, wenn er sich auch äußerlich nicht so gab, sondern nach Lebenshaltung, Erscheinung, Denkweise und Gespräch von den heutigen „modernen Menschen" unbedingt als Philister angesprochen würde. Seine Modernität oder Fortschrittlichkeit war eben einer höheren Art, mehr empfindungsmäßig, aber doch auch in seinem künstlerischen Ausdruck vorhanden, was der wohl empfindet, der Sinn hat für die Subtilitäten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CONSTANTIN GERHARDINGER STIEFMÜTTERCHEN

einer Bildepidermis. Zugleich aber besaß er etwas, das der heutigen Generation, nicht nur den malenden und meißelnden Zeitgenossen unter ihnen, sondern ihr in ihrer Gesamtheit, abhanden gekommen zu sein scheint: er besaß Ehrfurcht. Er hätte sich vor der wie eine Säule der Verantwortung auf ihm lastenden Vergangenheit mit ihren hohen Vorbildern bis ins innerste Mark hinein geschämt, wenn er geglaubt und gewagt hätte, seine Fortschrittlichkeit durch die Vernachlässigung der Form, durch eine in irgend etwas saloppe Zeichnung und Malerei dokumentieren zu dürfen. Gerade bei jenen Gemälden, die in ihrer äußeren Gestalt, in der mehr aufgerissenen Malweise (man denke an den „Bürgermeister" in Berlin, an das Bildnis des Malers Szinyei in Budapest, an den „Maler Sattler mit Trübners Dogge" in München) als lässiger in der Formgebung und damit als in Widerspruch zu dem vorher Gesagten stehend erscheinen könnten, war er am peinlichsten in der Selbstkritik. Er wußte es, warum er sich in dieser Malerei versuchte, aber auch, warum er von ihr stets wieder zu einer viel mehr in der Tradition gegründeten Art der Bildgestaltung zurückkehrte. Beides: die Tradition ehren und dem Fortschritt huldigen und, sei es dies, sei es das, dafür in den eigenen Schöpfungen den entsprechenden Ausdruck finden, fordert ungeheuere Selbstkritik und ungewöhnlichen künstlerischen Takt . . .

Leibls Vorbild müßte heute mehr als je der Generation voranleuchten. Es gilt nicht, ihn zu imitieren, ihm blind nachzumalen, indem man, ihm gleich, die Palette aufsetzt und manche Kunstgriffe — das Wort im besten Sinne, — über die er verfügte, nachahmt, oder indem man wie er ein Bildschema aufbaut, die Flecken verteilt und so seine Wirkungen erzielt. Leibls Vorbild müßte vor allem die akademische Jugend lehren, vor den Alten, vor der Tradition, Respekt zu haben und sie hochzuhalten. Es gibt auch daneben oder besser: damit, in diesem Bestreben eine Art, fortschrittlich zu sein, so wie Leibl fortschrittlich war und sein Freund Courbet, der Leibls Modernität bestätigte. Es gilt: nur nicht in der Einbildung leben, daß es mit dem Zerschlagen überkommener künstlerischer Gesetze und der guten, durchempfundenen und durchgearbeiteten Form allein getan sei oder zu tun wäre. Auch hinter dem Berg wohnen Leute!

A. D.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CONSTANTIN GERHARDINGER — OBERPFÄLZISCHES NEST

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CONSTANTIN GERHARDINGER — ALTE MÜHLE AM SAMERBERG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TILMANN RIEMENSCHNEIDER

RUDOLF VON SCHERENBERG VOM GRABMAL IM WÜRZBURGER DOM

Aus „Hubert Wilm, Gotische Charakterköpfe". Verlag F. Bruckmann A.-G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GOTISCHE CHARAKTERKÖPFE

Fest und klar umrissen steht in der Vorstellung des Kunstfreundes der Sinn des Wortes und Begriffes „Gotisch". Die Gotik gipfelt für ihn in den Domen des Mittelalters und in den Meisterwerken deutscher Bildschnitzkunst, die zwischen 1420 und 1520 entstanden, also am Ausgang der gotischen Periode, als über die Alpen schon die Wogen der Renaissance, der neuen Weise in der Kunst, herüberschlugen. Goethe, der Jüngling in Straßburg, der noch nicht durch die Schule der Antike gegangen war, hat den Deutschen das Wort „Gotisch" heilig gemacht. Zwar hat er nichts von der nordfranzösischen Gotik, die aller Gotik Mutter ist, gewußt, aber desto unbefangener und aus übervollem Herzen sprudelnd hat er von der deutschen Gotik, von der Gotik des Straßburger Münsters und des heiligen, ihm und uns heiligen Erwin von Steinbach, geschrieben. Wie es ahnungsreichen, genialen Geistern ergeht, denen die weiseste Wahrheit auch ohne wissenschaftliche Begründung zuströmt, so geschah es auch ihm. Er sagt: „Laßt die Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen, denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen — und diese charakteristische Kunst ist die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig."

Mit diesen Worten im Bewußtsein muß man den wundervoll gedruckten und vornehm ausgestatteten Band „Gotische Charakterköpfe" in die Hand nehmen, gründlich ansehen und in sich aufsaugen, den der Maler und Plastikkenner Hubert Wilm in überaus reizvoller Weise und Anordnung zusammenstellte, einleitete und erläuterte und der im Verlag von F. Bruckmann A.-G. in München kürzlich erschien.

Hubert Wilm sagt in seiner anziehenden, durchaus selbständigen einführenden Studie, daß bei den gotischen Figuren der Kopf der Hauptausdrucksfaktor sei, daß sich alles auf das Antlitz konzentriere, das, ob sanft, ob leidenschaftlich, von einer Geistigkeit erfüllt sei, deren frühere und spätere Zeiten ermangeln. In gotischen Köpfen ist der bis zur Grimasse gesteigerte, manchmal wohl überspitzte, zumeist aber ins Zentrum der Individualität treffende und unmittelbar zum Herzen sprechende Ausdruck höchster Kunst und Charakterisierung lebendig, alle Kraft der Physiognomik ist um sie und über und in ihnen. In ihrer Gesamtheit, aus allen deutschen Gauen, zum Teil auch von jenseits der Grenze herbeigerufen und in diesem Buche versammelt, wächst die Gemeinschaft sakraler und profaner gotischer Köpfe über die Einzelindividualität hinaus zu einer Art von Zeitgenossenschaft markanter Typen. Wilm sagt: „In diesen Gesichtern lesen, heißt dem Geist des Mittelalters ins Auge blicken." Nicht im einzelnen Werk erkennt man dies, aber an der Gesamtheit der etwa hundert gotischen Köpfe, denen vergleichshalber einige romanische und einige Renaissance-Charaktere beigegeben sind. Solchermaßen wächst das Werk oder vielmehr wuchs das Unternehmen, dem das Werk entquoll, weit hinaus über eine rein kunsthistorische Angelegenheit, etwa zu zeigen, wie Pacher, Riemenschneider, Grasser, Leinberger, Schramm und Mauch im Ausdruck differieren, oder wie sich durch zwei Jahrhunderte die individualisierende Charakteristik entwickelte. Hier liegt, wenigstens in den entscheidenden Grundlinien, eine aus den menschlichen Charakteren, wie sie die Gesichtsbildung verrät, sprechende Zeit- und Kulturgeschichte. Diese Menschen in ihrem Gesichtsausdruck, in dem sich der Ausdruck von Menschen ihrer Zeit spiegelt, sind die Träger des Zeitgedankens und der Zeitstimmung des ausgehenden Mittelalters, in ihren Köpfen erkennt man die Zeichen der Zeit, die aus der Idee der Kompaktheit und der Verharrung hinüberleitet zur Bewegung der Renaissance, des Humanismus, der Reformation.

Das Buch ist also nicht eine rein kunsthistorische Leistung, sondern es greift, unbeschadet der wissenschaftlichen Methode, weiter aus und eröffnet Perspektiven in weltgeschichtliche Weiten.

Wolf

Hubert Wilm, Gotische Charakterköpfe. Preis M. 15.—. München 1925. Verlag F. Bruckmann A.-G. Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind diesem Buche entnommen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WERKSTATT DES DANIEL MAUCH
UM 1515

ST. CYRIAKUS (HOLZ)
STUTTGART, ALTERTÜMERSAMMLUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WERKSTATT DES MICHAEL PACHER, TIROL
UM 1490

ST. LEONHARD (HOLZ)
WIEN, SAMMLUNG FIGDOR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH SCHRAMM VON RAVENSBURG
UM 1480

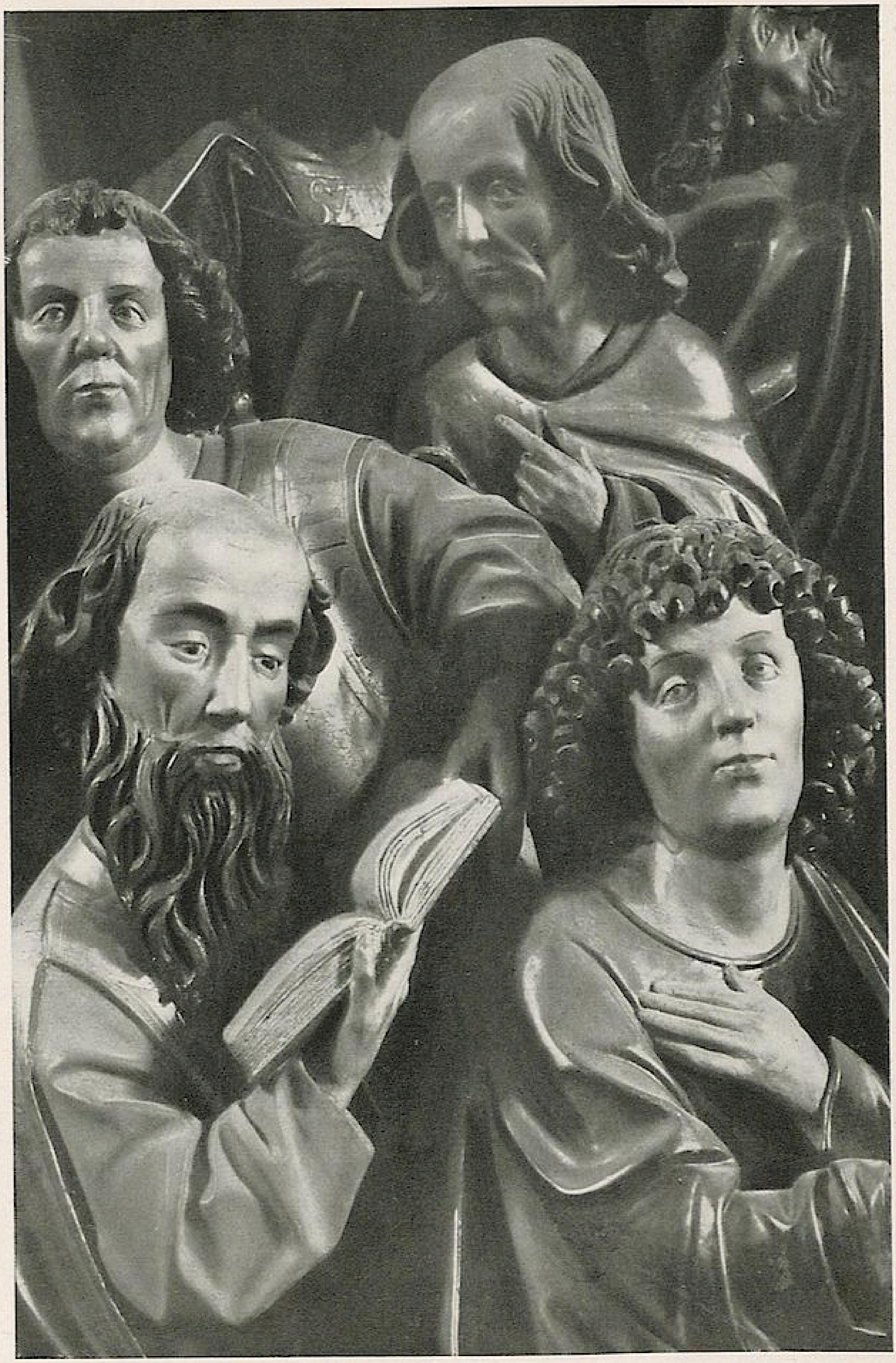
HEILIGER KÖNIG (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERASMUS GRASSER VON MÜNCHEN
UM 1480

ST. JOHANNES EVANGELIST (HOLZ)
MÜNCHEN, NATIONALMUSEUM

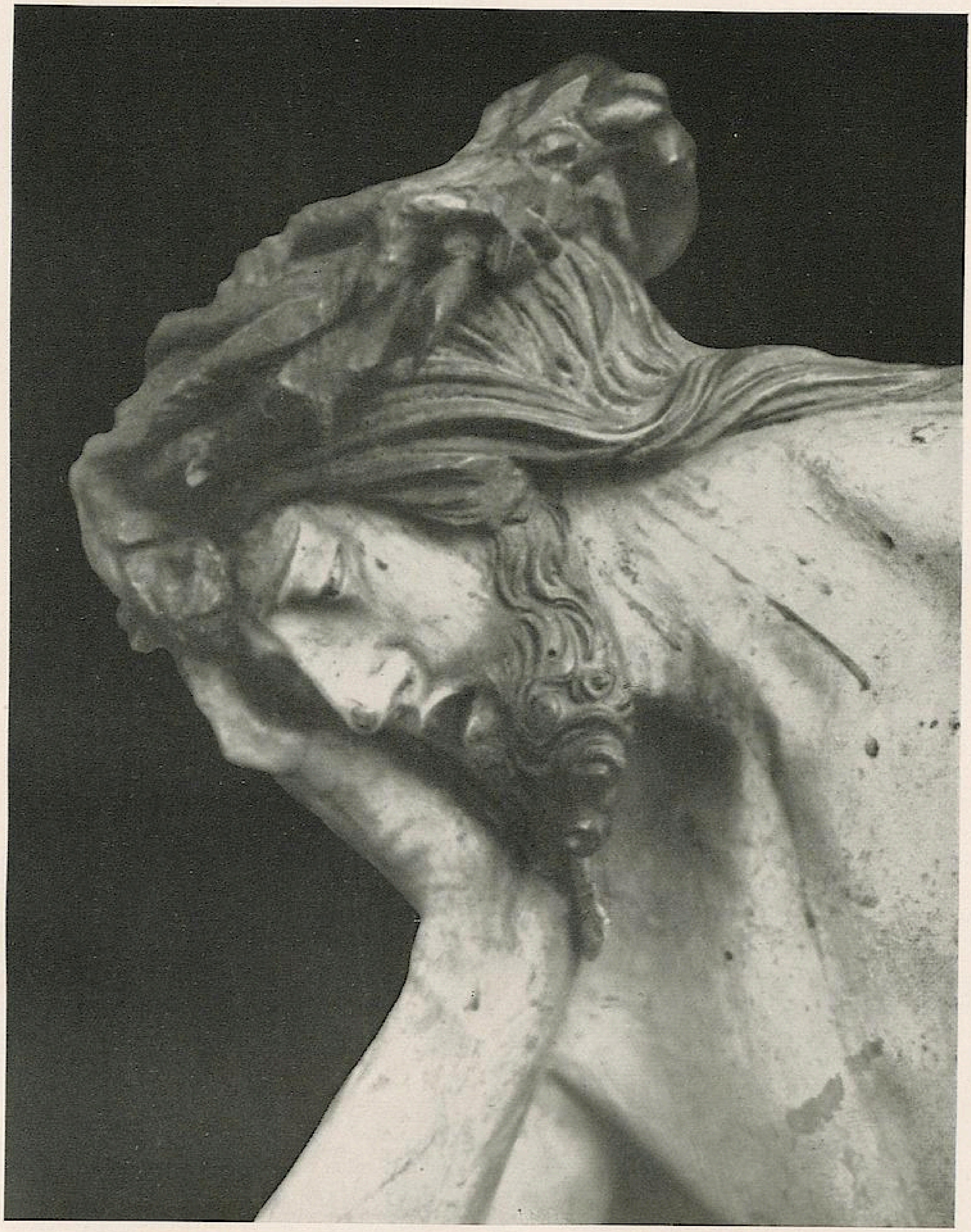
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WERKSTATT DES ERASMUS GRASSER VON MÜNCHEN. UM 1480

APOSTEL VOM HOCHALTAR DER KIRCHE IN PULLACH (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS LEINBERGER VON LANDSHUT
UM 1515

CHRISTUS IN DER RAST (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

APHORISMEN UND VERSE VON C. D. FRIEDRICH

ÜBER KUNST UND KUNSTGEIST

Es sei mir vergönnt, noch einmal in aller Kürze meine Ansichten über das, was Kunst und Kunstgeist in dem Menschen ist, zu zeigen. Du sollst Gott mehr gehorchen denn den Menschen. Jeder trägt das Gesetz von Recht und Unrecht in sich; sein Gewissen sagt ihm: dieses zu tun, jenes zu lassen. Die heiligen zehn Gebote sind der reine lautere Ausspruch unser aller Erkenntnis vom Wahrhaften und Guten. Jeder erkennt sie unbedingt als die Stimme seines Innern, niemand kann sich dagegen empören. Willst du dich also der Kunst widmen, fühlst du einen Beruf, ihr dein Leben zu weihen, oh! so achte genau auf die Stimme deines Innern, denn sie ist Kunst in uns. Hüte dich vor kalter Vielwisserei, vor frevelhaftem Vernünfteln; denn sie tötet das Herz, und wo das Herz und Gemüt im Menschen erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen! Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir und folge unbedingt der Stimme deines Innern; denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht irre.

Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemütes; heilig achten jede fromme Ahndung; denn sie ist Kunst in uns! In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form; und diese Form ist dein Bild! Keiner soll mit fremdem Gute wuchern und sein eignes Pfund vergraben! Nur das ist dein eignes Pfund, was du in deinem Innern für wahr und schön, für edel und gut anerkennst!

Mit eignem Auge sollst du sehen und, wie dir die Gegenstände erscheinen, sie treulich wiedergeben; wie alles auf dich wirkt: so gib es im Bilde wieder! Vielen wurde wenig, wenigen viel zuteil: jedem offenbart sich der Geist der Natur anders; darum darf auch keiner dem andern seine Lehren und Regeln als untrügliches Gesetz aufbürden. Keiner ist Maßstab für alle; jeder nur Maßstab für sich und für die mehr oder weniger ihm verwandten Gemüter. So ist der Mensch dem Menschen nicht als unbedingtes Vorbild gesetzt, sondern das Göttliche, Unendliche ist sein Ziel. Die Kunst ist unendlich, endlich aller Künstler Wissen und Können. Nach dem Höchsten und Herrlichsten mußt du ringen, wenn dir das Schöne zuteil werden soll. Darum, ihr Lehrer der Kunst, die ihr euch dünket so viel mit eurem Wissen und Können, hütet euch sehr, daß ihr nicht einem jeden tyrannisch aufbürdet eure Lehren und Regeln; denn dadurch könnt ihr leichtlich zerknicken die zarten Blumen, zerstören den Tempel der Eigentümlichkeit, ohne den der Mensch nichts Großes vermag! Ihr vermöget doch nichts Besseres aufzubauen; wie viel ihr euch auch dünket, das Eigentümliche im Menschen zeigt sich auf eigene Weise, jeder nach seiner inneren Natur auf andere Art. Eure Lehren können gut sein, doch für einen jeden passen sie nicht; denn nicht jede Blume gedeihet auf jedem Boden. Nur Gottes Gesetze gelten für alle und sind in aller Menschen Herzen geschrieben, die heiligen zehn Gebote.

DER KÜNSTLER ÜBER SICH SELBST

.... Was uns in besseren Stunden, wo sich der Mensch dem Ewigen näher fühlet, das volle Herz bewegt, das vermögen deine und keines Menschen Worte auszusprechen. Nur Tränen sind es, und diese erkennt nur der, so Herz und Nieren prüfet.

Ihr nennt mich Menschenfeind,
Weil ich Gesellschaft meide,
Ihr irret euch,
Ich liebe sie.
Doch um die Menschen nicht zu hassen,
Muß ich den Umgang unterlassen.

Warum, die Frag ist oft zu mir ergangen,
Wählst du zum Gegenstand der Malerei
So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab?
Um ewig einst zu leben,
Muß man sich oft dem Tod ergeben.

Ihr lobt mich oft mit lauten Zungen,
Wie wunderschön ist dies gelungen,
Wie tief und herrlich durchgedacht.
Oft schwieg ich still. Oft hab ich auch gelacht
Doch wenn ich das, was ich mit voller Seel' empfunden,
Was frei voll Geist dem Pinsel mir entschwunden,
Gezeigt, und ihr seid kalt geblieben,
Konnt's in der Seele mich betrüben.

Aus: Caspar David Friedrich, Bekenntnisse. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL MENSE — KÜSTENLANDSCHAFT AUF ISCHIA

DIE MÜNCHNER NEUE SECESSION

Von ADOLF SCHINNERER

Die Geschichte der Münchner Neuen Secession beginnt nicht erst mit der Gründung im November 1913, ihre Wurzeln hat sie in den Bestrebungen der jüngeren Generation, die schon Jahre vorher dem Münchner Kunstleben einen neuen Impuls gaben. Diese Bestrebungen sind so vielgestaltig, daß man ihnen kein gemeinsames positives Motto geben kann, höchstens ein negatives: man wollte Anderes, als die Generation, die vor zwanzig Jahren die Secession ins Leben gerufen hatte.

Wir müssen uns darüber klar sein: Stilwandlungen sind nicht willkürliche, unkontrollierbare Wandlungen des Geschmacks, sie bezeichnen Etappen der Erkenntnis. Die bildende Kunst ist so gut ein Teil Welterkenntnis wie die Wissenschaft, erst diese Eigenschaft gibt ihr den hohen, ja den höchsten Wert im Reigen der Betätigungen des menschlichen Geistes.

Wenn die Naturwissenschaft des Mittelalters sich mit vier Elementen begnügte, die des 19. Jahrhunderts deren 80 brauchte, die neueste diese 80 zerschlägt, um auf einen Grundstoff zu kommen, so zeichnet diese Entwicklung auch die Entwicklung der Kunst. Die alten Kölner, die frühen Sienesen kannten z. B. den Baum, ein Ding, das es schon zu Beginn der Renaissance nicht mehr gibt, denn da gibt es Birken und Eichen, Linden und Nadelbäume. Aus Dürers oder Grünewalds Bildern kann man eine ganze Botanik zusammenstellen. Schon bei Leonardo und später bei Rembrandt ist der Wald nicht mehr eine Summe von Bäumen, sondern ein selbständiger Begriff, und bei den Impressionisten gibt es je nach Tageszeit und Lichteinfall unzählig viele Wälder. Die zunächst so einfachen, runden Formbegriffe spalten sich fortwährend in immer kleinere Teile, komplizieren sich so, daß sie schließlich nicht mehr zu erkennen sind.

Nun ist aber Malerei nicht einfach Wiedergabe der Natur, wäre sie's, so würden uns alle bis gestern geschaffenen Bilder unvollkommen erscheinen. Sie ist eine Sprache der Seele. Wir

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

M. CASPAR-FILSER SELBSTBILDNIS

können annehmen, daß die Leidenschaft des Künstlers, die zur Schöpfung drängt, Agens und letzten Endes auch Inhalt der Kunst, gleich geblieben ist. Die Aussprache scheint mit den primitiveren Mitteln, mit den einfacheren Begriffen der Kunst früherer Zeiten leichter und der Ausspruch zwingender.
Nach diesem zwingenderen Ausdruck sucht die Kunst unserer Zeit. Im Impressionismus war der Zwang der Natur so stark geworden, daß er das Bild gefährdete, man sucht nun vom Bild auszugehen und Natur nur so weit zur Hilfe zu nehmen, als es zur Verständigung nötig ist. Man geht auf den materiellen Begriff „Bild“ zurück. Bild ist eine mit Farben gefüllte Fläche, man sucht in allen Kulturen, bei den Kindern

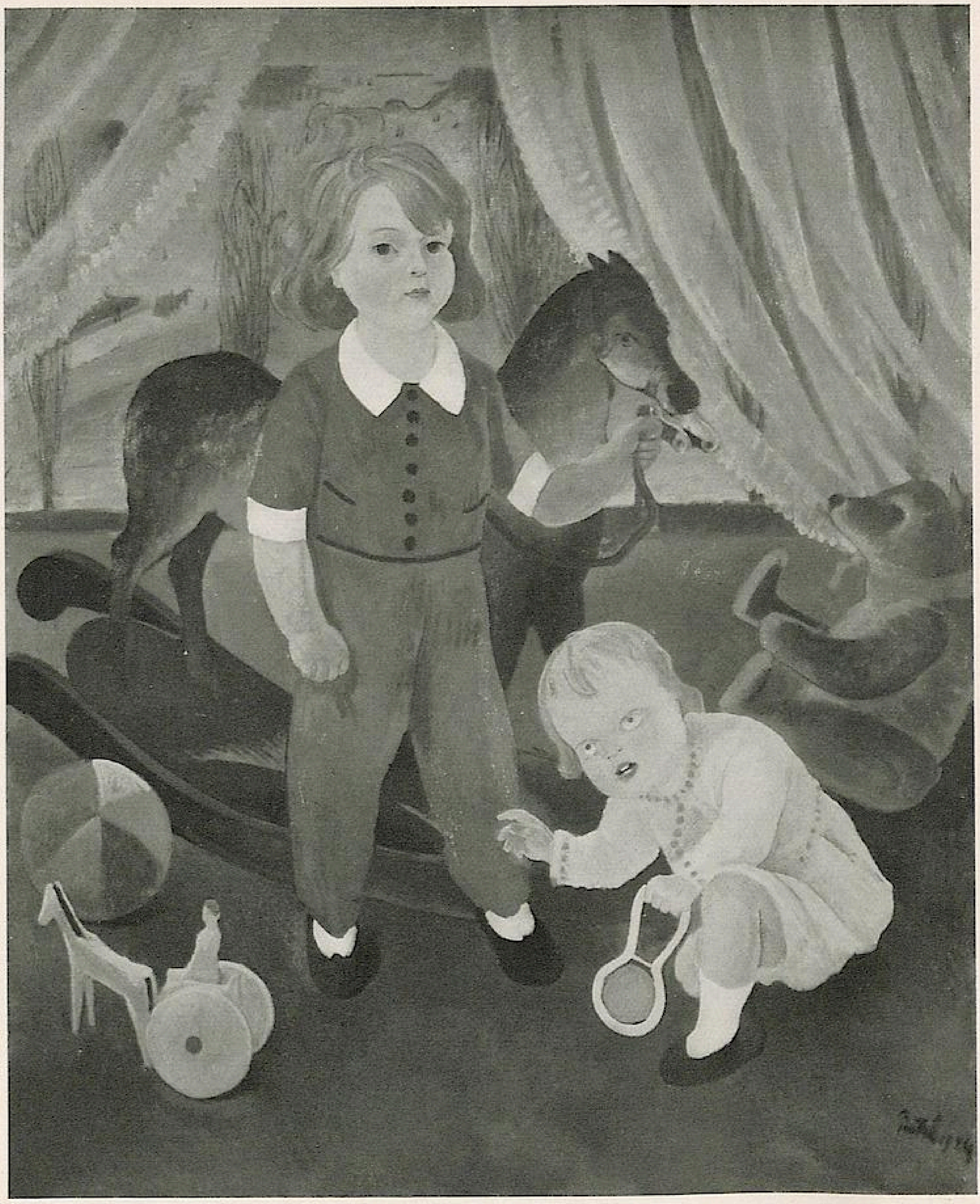
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL CASPAR MUTTER MIT KIND

primitive Formen auf, die man verwenden zu können glaubt. Nach allen Richtungen schwärmt man aus, um das neue Bild zu finden. Diese Zeit hat überall die Grenzen der bildenden Kunst abgetastet, ja sie an vielen Punkten überschritten. Neben diesen Versuchen geht das Bestreben, den Impressionismus dadurch zu überwinden, daß man mit den neuen Mitteln, die er ausgebildet hat, deutlicher, als es bisher möglich war, das auszusprechen sucht, was den Alten Inhalt ihres Schaffens war. Man sucht aus dem Bedingten ein Unbedingtes zu gewinnen, die Vielfalt zum Einfachen zu steigern.

Aus der Secession und der Scholle, aus der Neuen Münchner Künstlervereinigung und der Sema kamen unsere Gründer. Sie sammelten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WALTER TEUTSCH KINDERBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF SCHINNERER HANNA

sich um Albert Weisgerber, dessen Persönlichkeit wie keine andere geeignet war, Mittelpunkt vielfältiger Bestrebungen zu sein. Heinz Braune, der Assistent Tschudis, und Wilhelm Hausenstein liehen ihre Kräfte; in den ersten zwei Sitzungen im Café Hoftheater, die wohl bei allen Teilnehmern unvergessen sind, wurde die Marschroute aufgestellt.

Die wichtigste Entscheidung bestand in der Stellungnahme zur Jury. Seit Ausstellungen bestehen, scheint die Jury ein notwendiges Übel. Ihre Notwendigkeit wurde durch die juryfreien Ausstellungen erwiesen, ihre üble Wirkung läßt sich aus jeder neueren Künstlerbiographie ersehen. Es liegt im Wesen jeden Entscheids, der auf eine Mehrheit sich gründet, daß das Charaktervolle dem Durchschnittlichen erliegt, man einigt sich notwendig im Mittleren, nicht an den Enden. Also keine Jury. Statt Bilder auszuwählen, entschlossen wir uns, die Künstler auszuwählen, diesen aber volle Freiheit zu geben, das auszustellen, was sie selbst für gut hielten. War es aber schon nötig bei freien Einsendungen auszuwählen, so sollte die Auswahl von allen Mitgliedern, nicht von einer beamteten Jury getroffen werden. So war Gewähr für größte Objektivität gegeben.

Unsere ersten Anstrengungen gingen dahin, im Rahmen der Secession als Sondergruppe zu Wort zu kommen, aber die Verhandlungen scheiterten. Es gelang uns nun, aus der Künstlichen Eisbahn, einem recht einfachen Holzbau an der Galeriestraße, ein Ausstellungslokal zu machen, wie wir es uns nicht besser wünschen konnten. Durch einfache Einbauten entstanden Räume, die von selbst alle jene Tapezier- und Hängekünste sich verbaten, für die München berühmt, wohl auch berüchtigt war. Man verteilte die Wände unparteiisch an die Mitglieder und hatte noch Platz für auswärtige Gäste.

Im Juni 1914 eröffneten wir unsere erste Ausstellung und feierten diese erste Tat bei Schleich. Das ist unsere üppigste Feier bis heute geblieben. Unold sang in einem künstlichen Kanon die Liste der Stifter und Gönner, die uns die Ausstellung ermöglicht hatten, und W. Thöny

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTER PÜTTNER — STILLEBEN

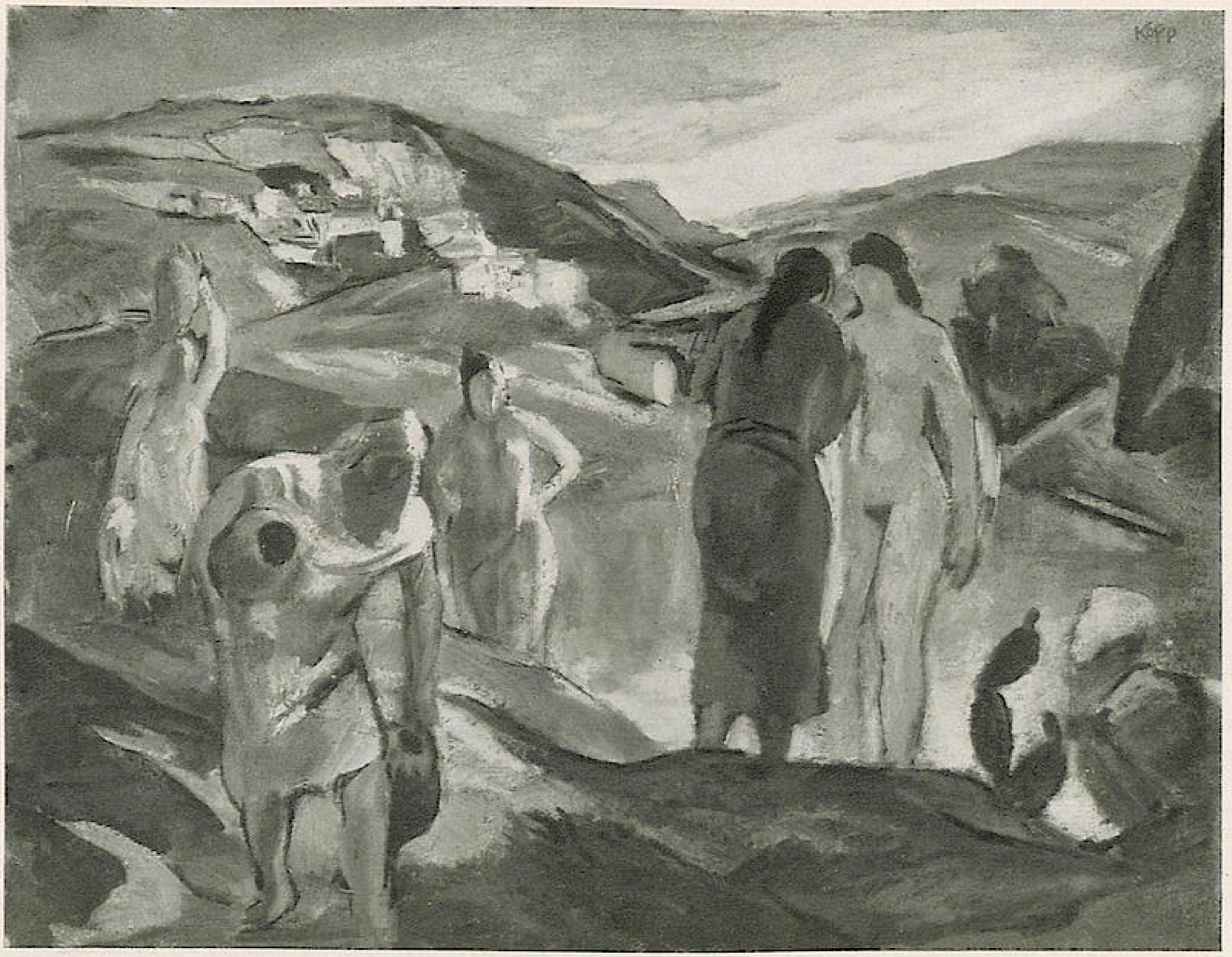
bediente das Klavier. Kein Auge blieb trocken. Wenige Wochen später brach der Krieg aus und zerstörte Pläne, die neben der Ausstellung mit dem Graphik-Verlag geschmiedet wurden. Wir gaben eine kleine Zeitschrift, das „Zeitecho", heraus, das später nach Berlin in andere Hände kam und schließlich das Gegenteil von dem brachte, was wir geben wollten. Im März folgten wir einer Einladung des Münchner Kunstvereins und stellten dort aus. Die Ausstellung nahm einen sehr bewegten Verlauf und hat beinahe mit einer solennen Prügelei geendet. Ein bezeichnender Ausspruch aus jener Zeit sei vor dem Vergessenwerden bewahrt, wie er längst wegen seiner Originalität verziehen ist: Ein hoher Beamter bekannte, es wäre ihm lieber, die Maler hingen an den Wänden als ihre Bilder.

Im Mai 1915 fiel Weisgerber, aufs tiefste von uns betrauert. Wir haben sein Andenken durch eine Ausstellung seines Werkes und durch eine von Hausenstein geschriebene, bei Piper verlegte Monographie zu ehren versucht. Trotz der Ungunst der Zeiten haben wir auch während des Krieges Ausstellungen veranstaltet.

Während der Revolution wurde die Münchner Neue Secession heftig in den Strudel der Ereignisse gezogen. Schade, daß von den vielen Künstlerversammlungen jener Tage keine Stenogramme vorliegen, selten ist wohl so viel Unsinn über Kunst geredet worden wie damals. Allerlei Dilettanten und Querköpfe, deren Talent nicht ausgereicht hatte, in normalen Zeiten hochzukommen, ersahen diese einzige Gelegenheit, „da zu sein".

Gleich in den ersten Tagen hatten wir im klei-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



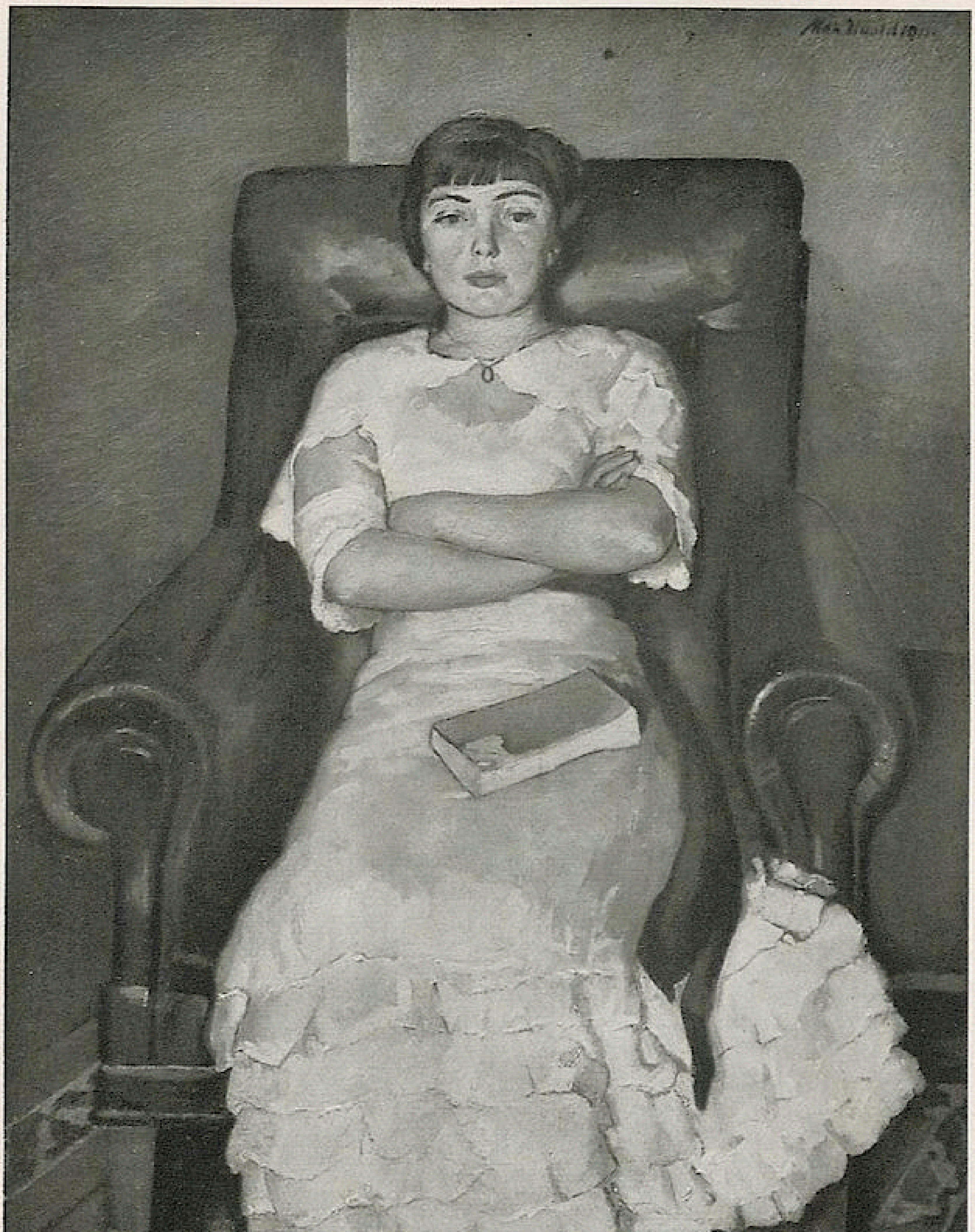
OTTO KOPP KOMPOSITION

nen Kreis eine Besprechung der neuen Lage, zu der wir einige namhafte Künstler eingeladen hatten. Man saß in dem überfüllten Nebenzimmer der Osteria Bavaria. Da öffnete sich ein Spalt der Türe, eine mysteriöse Hand mit einem Zettel kam zum Vorschein, der sich als ein Befehl der Eisner-Regierung darstellte, die Überbringer an unserer Beratung teilnehmen zu lassen. Die Sitzung war verraten worden. Die Gesandten erschienen, ein baumlanger schmaler Akademiker und hinter ihm ein zwergenhafter. Sie haben sich sehr bei uns gelangweilt und erklärten, das sei alles viel einfacher und schöner, als wir uns vorstellten. Wenn wir nur wollten, so schenke uns Eisner die Akademie, wie er heute morgen den Bühnenkünstlern das Hoftheater geschenkt habe. Alle künstlerische Produktion werde Staatsbesitz usw., jetzt ginge ja überhaupt erst das Leben an. Wir haben herzlich gedankt. In der Rätezeit haben Mitglieder unserer Vereinigung unter schwierigen Umständen die Interessen der Kunst gegen den „Aktionsausschuß revolutionärer Künstler", der an alles mehr dachte als an Kunst, verteidigt.

In dieser Zeit der Rede- und der Räterepublik versuchten weite Kreise der Künstlerschaft eine Organisation zu gründen, die dem Innungs- oder Gewerkschaftswesen nachgebildet war. Wir haben uns dagegen gesträubt, weil wir uns nicht von Stimmen majorisieren lassen wollten, die für uns kein Gewicht hatten und uns so den Haß mancher Verbände zugezogen. Wir sind überzeugt, daß wir dadurch die Kunst vor Schaden bewahrt haben. Sie ist nicht im Besitz von Vielen sondern von Wenigen, die vor den Interessen der Vielzuvielen häufig geschützt werden müssen.

Im Sommer 1920 konnten wir dank dem Entgegenkommen des Ministeriums für Unterricht und Kultus Ausstellungsräume im Glaspalast beziehen, die uns etwas mehr Bewegungsfreiheit boten, freilich nicht soviel, als wir bräuchten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



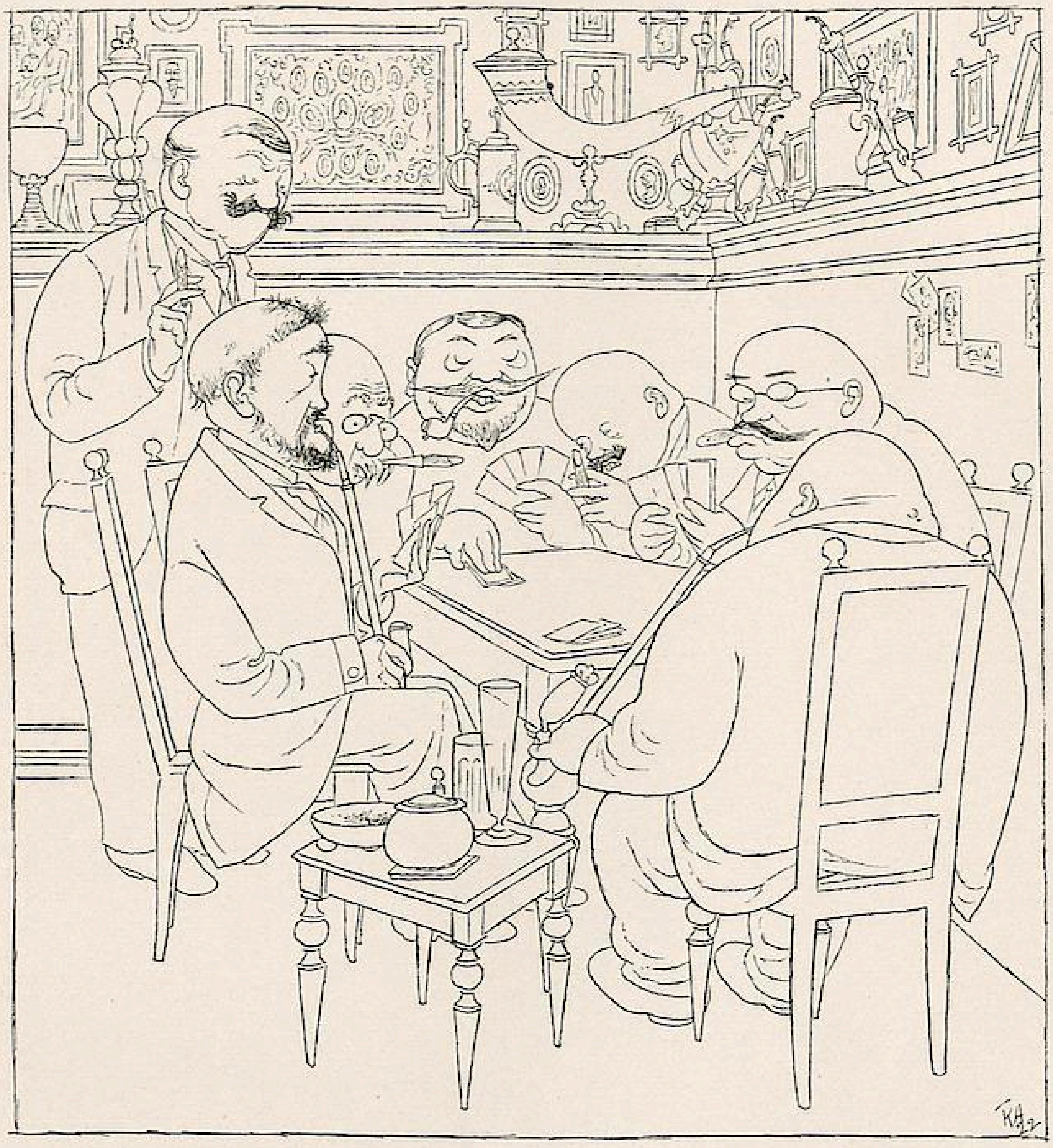
MAX UNOLD IM KLUBSESSEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TH. TH. HEINE

SIEGFRIED

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ARNOLD SKAT (ZEICHNUNG)

Mancher in der Presse erhobene Vorwurf, daß unsere Ausstellungen zu gleichförmig würden, trifft nicht uns, sondern den beschränkten Raum. Wir konnten die frühere Praxis, aus anderen Kunststädten charakteristische Werke zu holen, schon wegen der schwierigen Raum- und Transportverhältnisse nicht erweitern. Unsere ganze Entwicklung verlief ja in der schwierigen Kriegs- und der noch schwereren Nachkriegszeit. Wir konnten uns bisher nie frei bewegen.
Trotzdem, so will es uns scheinen, ist es gelungen, auf engem Raum ein treues, nach allen Seiten bezeichnendes Bild der Ideen zu geben, die die Künstler in den letzten Jahren bewegten. Das allein ist die Aufgabe der Ausstellungen. Wir haben nicht die Eitelkeit, die Kunst unserer Zeit korrigieren zu wollen, weil wir zuviel Respekt vor der Kunst haben. Dieser Respekt hindert uns aber auch, jedes Jahr eine Messe mit neuen Mustern dem erstaunten Publikum zu bieten.
Zehn Jahre nach jener ersten Ausstellung im Kunstverein sind wir dort, unter besseren Auspizien, wieder zu Gast. In dieser Ausstellung hängen die Bilder, deren Reproduktionen unseren Bericht begleiten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD BLEEKER BILDNISBÜSTE FRAU HESS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDWIN SCHARFF — BÜSTE GEHEIMRAT JULIUS FREUNDLICH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

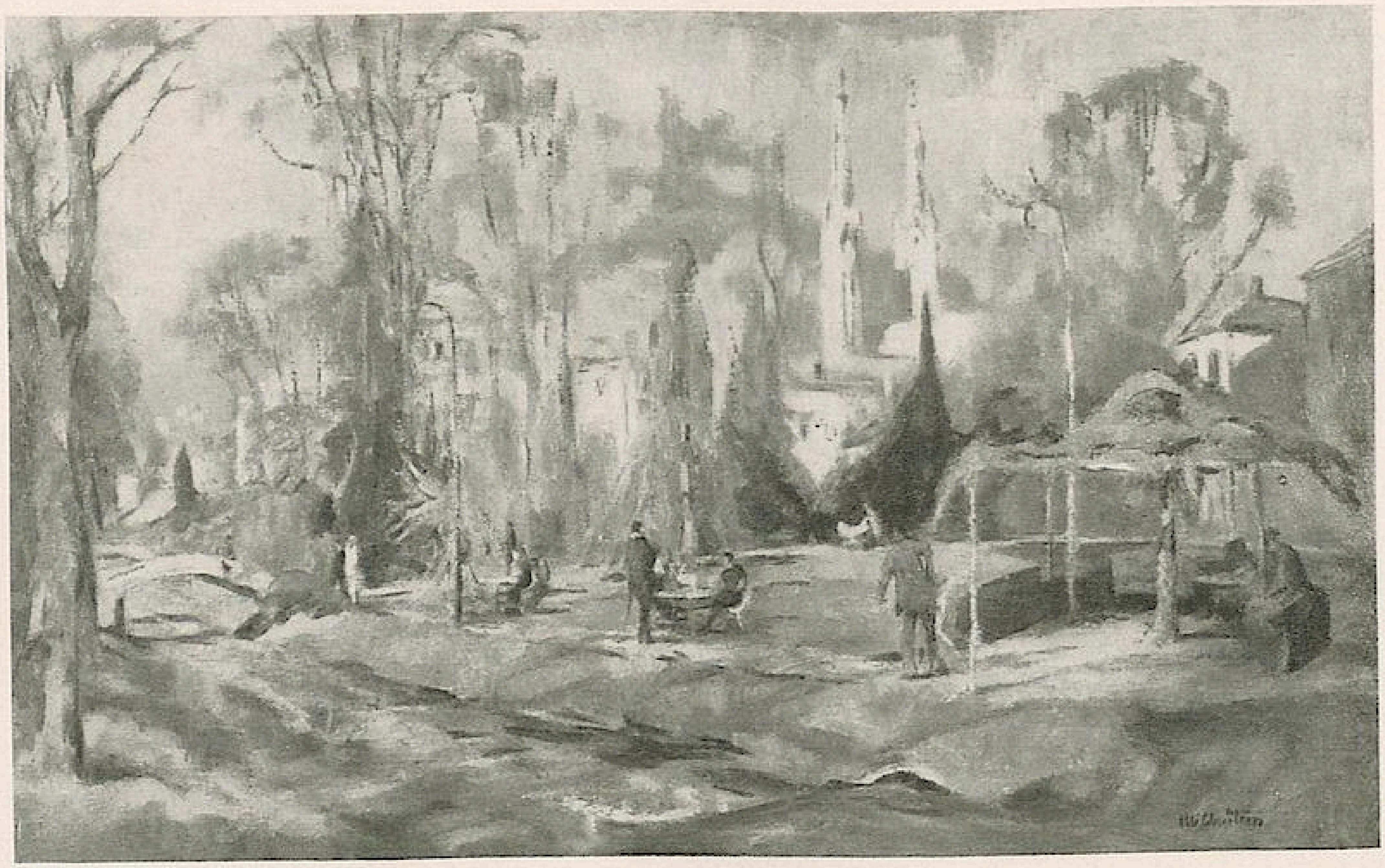
JOSEF EBERZ — MUTTER MIT KIND

Mit Genehmigung der Kunsthandlung Hans Goltz, München

DER STREIT UM DIE AUKTIONEN

In einem sehr scharfen Artikel, der in den „Mitteilungen des Deutschen Werkbundes" erschien, wendet sich Dr. P. F. Schmidt in Dresden gegen den „Unfug der Auktionen". Unter Hinweis auf die finanziellen Ergebnisse der Auktion Engelbrecht in Berlin, bei der deutsche Handzeichnungen des 18. und 19. Jahrhunderts Rekordpreise erzielten und der „Überbietungstaumel" zu erstaunlicher Höhe stieg, spricht Schmidt das Wort „Unfug" aus. Die Auktionen, sagt er, schlagen den Erfordernissen der Stunde brutal ins Gesicht. „Es steht eine bestimmte, heute recht knappe Summe für Kunst überhaupt zur Verfügung. Im Interesse unserer Qualitätsarbeit — edelstes Kunstgewerbe, Kunstwerke der besten Lebenden — ist zu wünschen, daß sie restlos in Gegenwartskunst investiert werde, um deutsche Arbeit zu kräftigen und konkurrenzfähig zu erhalten". Besonders gelten Schmidts Angriffe den Museumsdirektoren: „Anno 1924 haben die Städte, im Gegensatz zur sonstigen Kalamität, einmal Geld in Hülle und Fülle gehabt. Ihre Museumsdirektoren, anstatt nun endlich einmal die lebenden Künstler nachdrücklich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JULIUS SCHÜLEIN HOTELGARTEN

zu unterstützen und vieles gutzumachen, was sie in den Inflationsjahren versäumen mußten, wissen nichts Besseres zu tun, als es auf Auktionen für totes Anerkanntes zu verschleudern... Das sind vor allem Sünden gegen das vornehmste Gebot des Museumsleiters: die starken Talente seiner Generation zu fördern."

Dieser so temperamentvoll zum Ausdruck gebrachte Standpunkt, den ohne Zweifel die meisten der in hartem Existenzkampf stehenden lebenden Künstler teilen werden, ist trotzdem einseitig. Auktionen sind für die Ökonomie des Kunstbetriebs unerläßlich. Sie sind die großen Regulatoren der Preisbildung, und sie bilden den Anreiz des Kunstmarktes, ohne den der Künstler nicht bestehen kann. Gehen die Preise für Kunstwerke, sei es alter, verstorbener oder noch lebender Künstler, bei den Versteigerungen in die Höhe, so haben aus diesem Anziehen auch die Künstler selbst für künftige Verkäufe ihren Vorteil. Von „Überbietungstaumel" kann auch nicht wohl die Rede sein. Kürzlich gingen aus der Sammlung von Neufville beglaubigte Spitzweg-Bilder um 2500 M. und 1400 M. weg — eine sehr niedrige Summe, wenn man sie mit den Preisen vergleicht, die im Frieden für Spitzweg gezahlt wurden. Das Publikum der Auktionen handelt durchaus nicht im Taumel. Wenn auch — und dies gehört zur Psychologie der Auktionen — Hauptstücke stets heiß umstritten sein werden, so wissen doch die seriösen Sammler, die heute, wo nicht mehr das Bestreben der Kapitalsanlage das Agens der Kunsterwerbungen ist, wieder vorherrschen und einen im Interesse des deutschen Kunstlebens wärmstens zu begrüßenden Kreis auf den Auktionen bilden, bis zu welcher Höhe sie nach sorgfältiger Prüfung der einzelnen Objekte gehen können und dürfen. Bliebe also der gegen die Museumsleiter erhobene Vorwurf. Gewiß ist es deren Aufgabe, die Kunst der Gegenwart zu erkennen und zu fördern. Aber wenn ein Museumsleiter, der etwa einer noch jungen städtischen Sammlung vorsteht, wie es deren z. B. im Rheinland eine große Reihe gibt, auf einer Auktion einen Menzel, Marées, Feuerbach, Spitzweg, Trübner oder gar einen Leibl bekommen kann und hat den Meister noch nicht in seiner Galerie vertreten, so wäre es ganz einfach Unterlassungssünde, ihn nicht zu erwerben. Den heute schaffenden Künstlern muß seitens der öffentlichen Kunstpflege selbstverständlich jede Förderung zuteil werden, aber sie muß andere Wege finden, als den Museumsleitern den Einkauf auf Auktionen zu verbieten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALBERT WEISGERBER VORSTADT

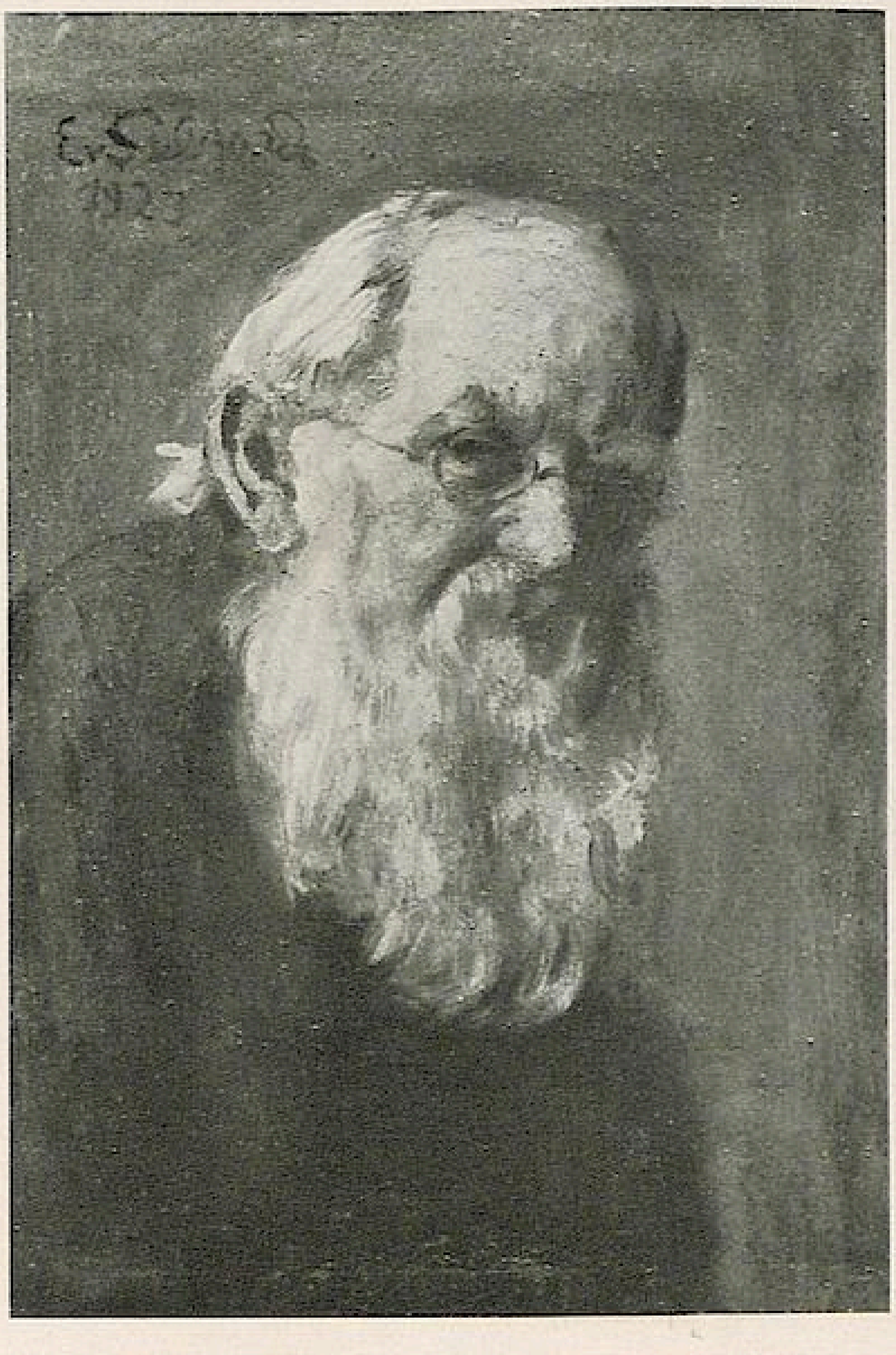
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALEXANDER KANOLDT STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDUARD VON GEBHARDT †

In den ersten Tagen des Februar hat sich das Grab über Eduard von Gebhardt geschlossen, der lange Jahrzehnte hindurch als der eigentliche Repräsentant der „Düsseldorfer Malerei" in jedem Sinne, vor allem auch außerhalb der Mauern Düsseldorfs gegolten hat. Der Künstler, 1838 in Reval in Estland geboren, hat seit den sechziger Jahren in Düsseldorf geschaffen, seit 1874 als Akademieprofessor, und ist ganz zum Düsseldorfer geworden, den Älteren der verehrte Altmeister, den naturnotwendig dem Sinn seines Schaffens entgegengesetzten Jüngeren zum wenigsten eine geachtete Persönlichkeit. Als eine mit seinem künstlerischen Wirken schon geraume Zeit historisch gewordene Gestalt, hat er doch bis in die letzten Tage seines Daseins hinein als eine wahrhaft menschliche Persönlichkeit Wirkung ausgeübt. Diese menschlich-individuelle Struktur seiner Existenz hat auch seinen künstlerischen Werken das Zeichen gegeben. Das Pathos des Bekenners, hervorgewachsen aus entschiedenem Protestantismus, geht durch alle seine großen religiösen Bilder. Historisch gesehen gehören alle diese Werke ihrem seelischen Untergrund wie ihrer Form nach zu der Zeit deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts, die zwischen 1870 und 1880 in feierlicher Pathetik den nach außen gerichteten Drang der Zeit auf festliche, über den Alltag hinausführende Wirkung zur Form gebracht hat. Wie diese ganze Epoche des deutschen Geisteslebens, so sind auch ihre charakteristischen künstlerischen Äußerungen den Mitlebenden der Gegenwart fremd und fern. Sie erscheinen überlastet mit ethischen Absichten, überfrachtet mit der schweren Bürde der Idee. Das eigentliche künstlerisch Schöpferische ist dabei zu kurz gekommen. Wahrhaft lebendig aber sind uns und werden bleiben aus dem umfangreichen Werk Eduard von Gebhardts neben so manchen ganz ursprünglich gesehenen und geformten Studien zu größeren religiösen Darstellungen vor allem jene Porträtköpfe aus den sechziger Jahren, die in ihrer ungedanklichen Frische die feine Malkultur des jungen Künstlers erweisen. Hier zeigt sich, wohl zum einzigen Male, der reine Künstler, der nicht einer Idee als Grundlage der Vorstellung bedarf, der durch seine Form selbst die Erscheinung zum Symbol erhebt.

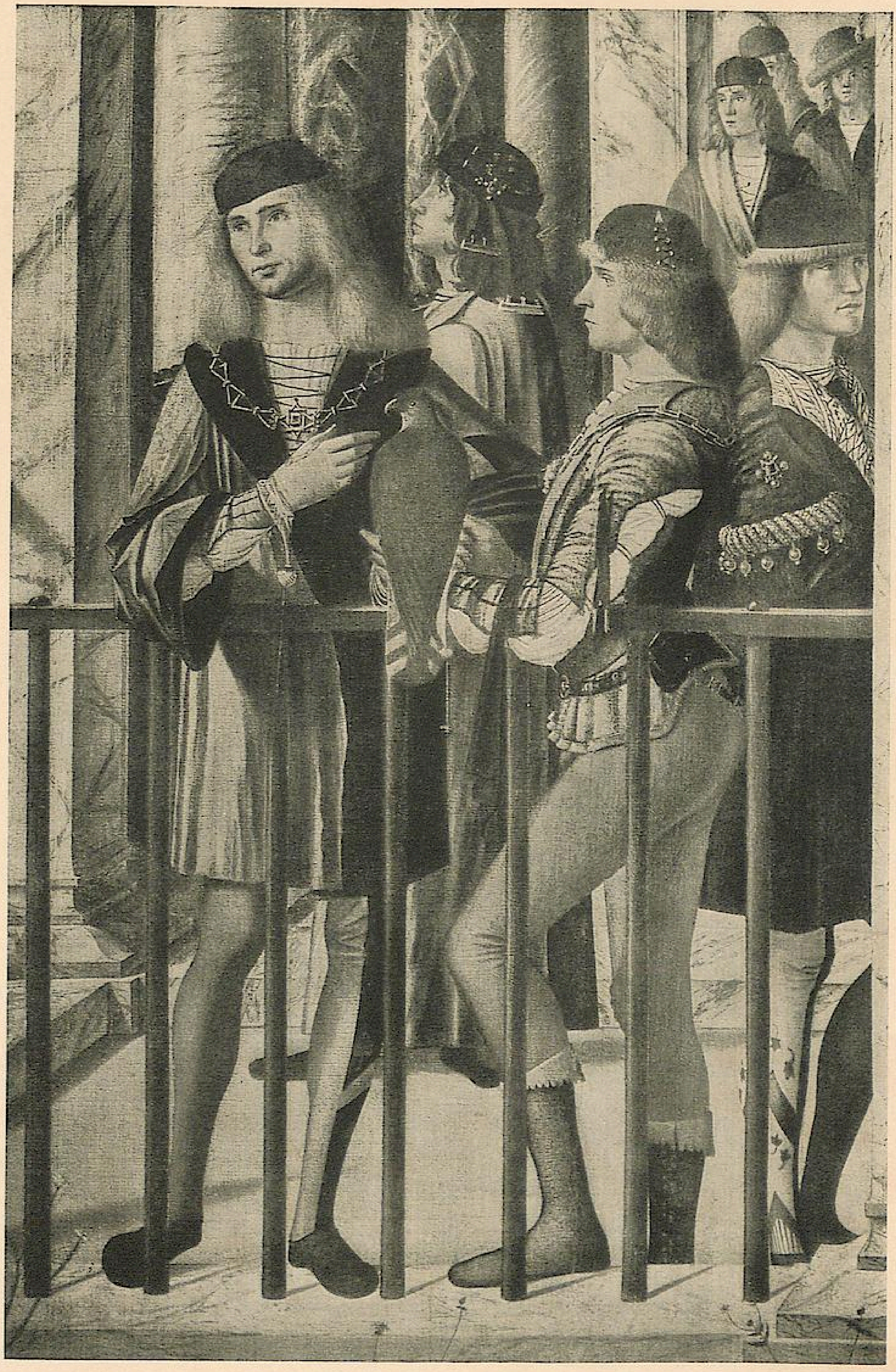


E. v. GEBHARDT SELBSTBILDNIS 1925

Mit diesem verehrungswürdigen Greis ist — nach Fritz Roeber, Max Volkhart und manchen anderen — ein charaktervoller Vertreter des „alten" Düsseldorf ins Grab gesunken. Neues Leben beginnt sich auf mancherlei Feldern zu regen, neue Schaffensfreude, die zumeist fernab von offiziellem Betrieb zur eigentlichen Wirkung kommt. Es ist mehr als ein Zufall, daß am Tage der Beisetzung Eduard von Gebhardts der neue Akademiedirektor Walther Kaesbach die Ausstellung „Junge Kunst" eröffnen und dabei in feiner Pietät an den Altmeister erinnern konnte.

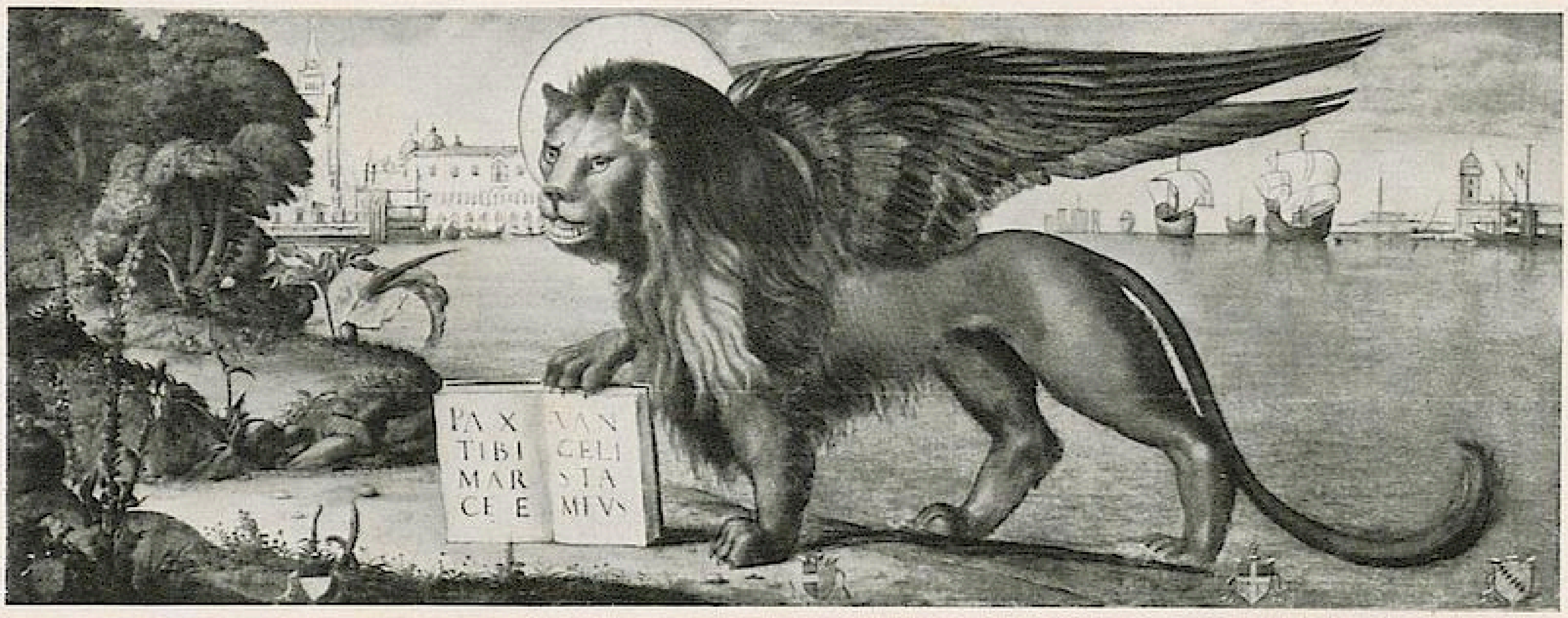
Dr. Erich Rein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VITTORE CARPACCIO DER PATRIZIER PIETRO LOREDAN UND SEINE BRÜDER
Aus den Gemälden der „Ursulalegende“, Venedig, Akademie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VITTORE CARPACCIO — DER LÖWE DES HEILIGEN MARKUS

Venedig, Dogenpalast

DAS VENEDIG DES VITTORE CARPACCIO

Ein deutscher Professor hat in dem Zeitalter, da man historische Malerei im Geiste Pilotys betrieb, den Satz geformt: „Die Kunst ist berufen, die Geschichte aus dem Gedächtnis ins Herz zu verpflanzen.“ Er dachte dabei wahrscheinlich an die bildlichen Rekonstruktionen oder Konstruktionen mehr oder minder belangreicher Haupt- und Staatsaktionen, wie sie damals überall betrieben wurden, und er hatte in diesem Sinne nicht Recht. Wohl aber hatte er Recht, wenn er den Satz in dem tieferen Verstande des „saxa loquuntur“ meinte, wenn er anmerken wollte, daß Kunstwerke die besten, jede archivalische Quelle an Schlagkraft und Wirksamkeit weit hinter sich lassenden Zeugen der Zustände und Geschehnisse, der Kultur ihrer Zeiten seien. Unser am leidenschaftlichsten arbeitender Sinn ist das Gesicht: schaue ich in das Bild eines alten Malers hinein, der ein frohgemuter und gestaltungskräftiger Schilderer seiner Umwelt gewesen, so wacht durch die Mittlerschaft seiner Kunst das verschlafene Wissen um alte Dinge und Begebenheiten, um ferne Zeiten, Menschen und Schicksale wieder auf und führt fortan in der lebendigen, die Persönlichkeit erfüllenden, warmen Vorstellung, nicht nur in historisch-statistischem Formalismus ein mannigfaltigeres Dasein.

In dieser Weise erweckt das Werk des Vittore Carpaccio, des großen venezianischen Malers, dessen Stern in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento emporstieg, das Kulturbild der zauberischen Venezia, „der Königin der Adria“, wie sie sich in ihrem städtebaulichen Charakter, in ihren Bauten, in ihren Menschen und deren Aussehen, Erscheinung, Sitten und Gebräuchen am Ausgang des 15. Jahrhunderts darstellte. Auf Carpaccios unbefangen aus dem venezianischen Staats- und Volksleben gegriffenen Gemälden, die auch dann, wenn es sich um Legendendarstellungen oder biblische Motive handelt, die „Fabel“, den thematischen Vorwurf, nur als Vorwand benützen, um dahinter das Leben und Treiben der eigenen Zeit aufzubauen, ist uns das klarste Abbild der Kultur und Zivilisation jener fernen Tage überkommen. Zu dem umfangreichen Holztafeldruckwerk des Jacopo de' Barbari, das Venedig mit seinen Plätzen, Gassen, Kanälen und Bauwerken planartig aus der Vogelperspektive aufreißt, geben die Gemälde Carpaccios und einiger seiner künstlerischen Freunde und Zeitgenossen die Staffage, sie zeigen an, wie sich das venezianische Leben der Nobili wie des gemeinen Volkes in seiner äußeren Erscheinung anließ, wie Paläste, Stuben und Möbel aussahen, wie sich die Venezianer und die Venezianerinnen trugen, wie der Doge in der Prozession schritt, wie es am Rialto, auf der Piazza, an der Riva und am Canalazzo zuging, wie sich die Sitten des Verkehrs darstellten, von welcher Gestalt Schiffe, Barken, Waffen waren und was solcher Dinge, aus deren Viel-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VITTORE CARPACCIO VENEZIANISCHES STRANDBILD

(Ausschnitt aus den Gemälden der „Ursulalegende", Venedig, Akademie)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VITTORE CARPACCIO — UNTER DER RIALTOBRÜCKE

(Ausschnitt aus dem „Kreuzeswunder“, Venedig, Akademie)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VITTORE CARPACCIO VENEZIANISCHE PATRIZIER
(Ausschnitt aus den Gemälden der „Ursulalegende", Venedig, Akademie)

heit sich eine Welt erschaffen läßt, mehr sind. Was die Stellung Carpaccios in der Geschichte der venezianischen Malerei anlangt, so hat schon John Ruskin die Frist von 1480 bis 1510 „Das Zeitalter des Carpaccio" genannt. Dies ist ein Zeugnis ganz außerordentlicher Urteilskraft, denn die ältere Kunstgeschichtsforschung wurde Carpaccio nie völlig gerecht, sondern sah in ihm nur ein Schultalent, dem man das Epitheton des „naiven, liebenswürdigen und zuvielen schalkhaften Legendenerzählers" verlieh.

Wir wissen es heute besser, und gerade im Rahmen einer Darstellung, die den kulturhistorischen Zug im Schaffen Carpaccios bewußt betont, muß die unerhörte Kraft des Malers, des Künstlers Carpaccio nachdrücklichst festgestellt werden. Wir kennen die mystischen Elemente, die in den Bildern Carpaccios geistern, wir sind uns der ungewöhnlichen kompositionellen und koloristischen Qualitäten Carpaccios bewußt und schätzen seine Kunst so hoch, daß wir sein Werk auch unbesorgt einmal von der stofflichen Seite her betrachten dürfen.

Vittore Carpaccio ist ein genauester Kenner der subtilsten Details venezianischen Wesens. Sein Name, der etwa so viel bedeutet wie „Schühlein" und uns unwillkürlich an den Ulmer Meister Schüchlin gemahnt, gibt uns keinen genauen Aufschluß über seine Herkunft. Carpaccio selbst nennt sich einen Venezianer, aber irgendwie steht über die Jahrhunderte hinweg im Hintergrunde die Vermutung, daß er oder seine Familie aus Istrien stamme, was einen gewisen Zug zu orientalischer Üppigkeit und Märchenseligkeit, die ihn, den Novellisten, gegenüber dem realistischen Schilderer Gentile Bellini auszeichnet, aus Rassemomenten unschwer erklärbar machte. Denn man darf dies nicht übersehen: wie sehr auch Carpaccio hinsichtlich aller Einzelheiten in einer fast pedantischen Tatsächlichkeit und Wirklichkeit wurzelt, weht doch über seiner Gesamtschöpfung der poetische Hauch, der Märchenzauber, der undefinierbare Duft des Absonderlichen und Romantischen, das ihn aus der Mitte seiner Zeitgenossen heraushebt und das etwa nur noch bei Giovanni Bellinis symbolischen und allegorischen Kabinettstücken vorkommt. Die Hauptwerke des Carpaccio, dessen Lebenszeit zwischen 1455 und 1526 liegen dürfte, sind fast alle vor 1510 gemalt: Die „Ursulalegende", heute in der Akademie in Venedig, wird 1488 dem Maler aufgetragen und ist spätestens 1498 vollendet. Die Frist von 1502 bis 1508 bezeichnet Hausenstein als die Zeit von Carpaccios größtem öffentlichen Ansehen. Damals malte er im Dogenpalast sozusagen als „Chefkünstler", aber von diesen Arbeiten hat, wie von so vielem der venezianischen Kunstleistung dieser Zeit, der große Brand des Palazzo Ducale um Weihnachten 1577 nichts übrig gelassen. Von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GENTILE BELLINI GEISTLICHE CHORSÄNGER
(Ausschnitt aus der „Prozession", Venedig, Akademie)

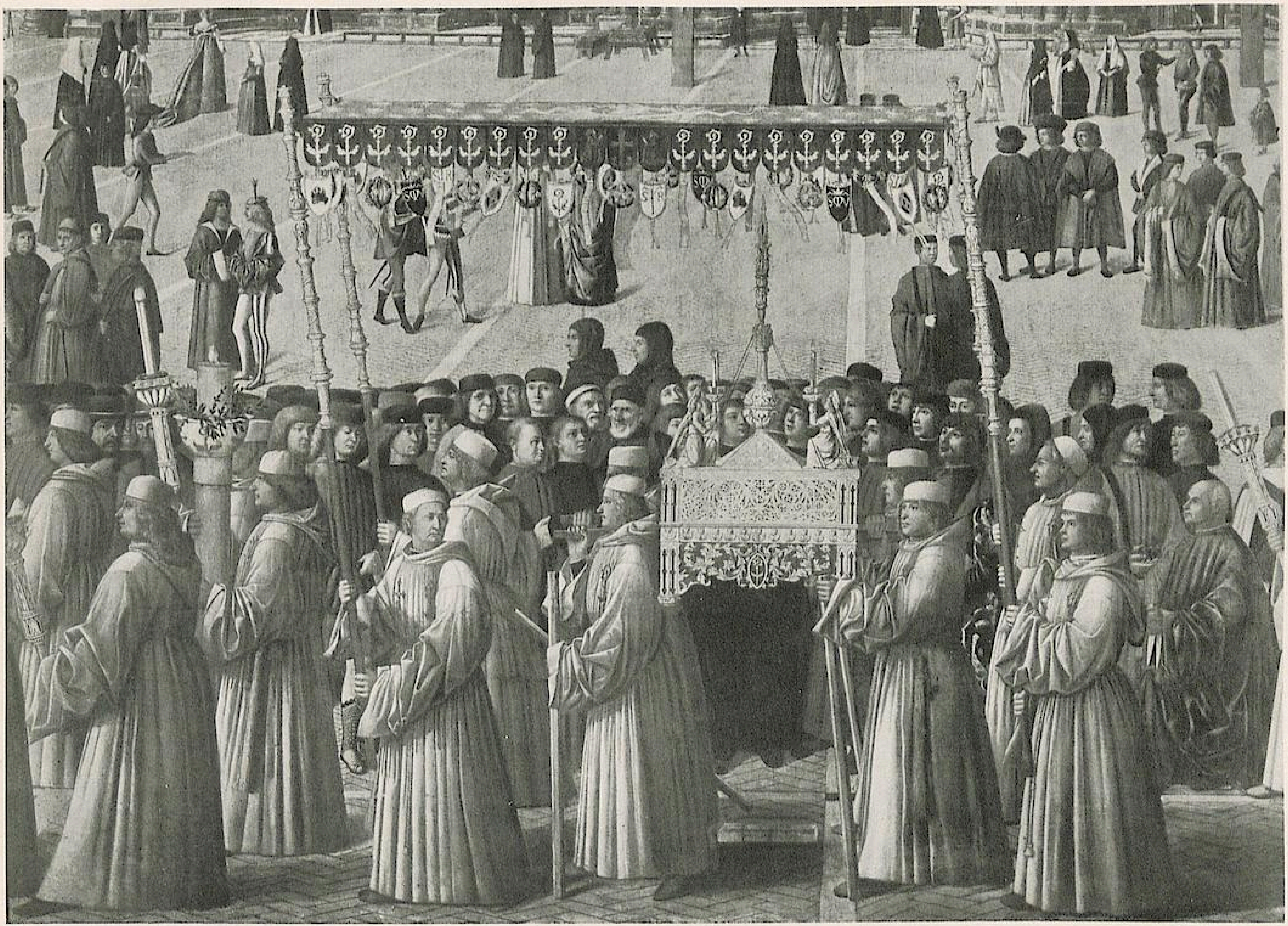
den Bildern Carpaccios, die sich im Oratorio degli Schiavoni befinden, können wir annehmen, daß sie im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden: der „Heilige Hieronymus als Kardinal in seiner Studierstube" wird ins Jahr 1505 zu setzen sein. Etwa um diese Zeit malte Carpaccio die „Courtisanen auf dem Balkon" (Venedig, Museo Civico). Von anderen hier abgebildeten Bildern gehört „Das Wunder des Hl. Kreuzes", das auch „Der Patriarch von Grado heilt mit der Hl. Kreuz-Reliquie einen Besessenen" genannt wird, in das Jahr 1496, in eben die Zeit, da Giovanni Mansueti sein verwandtes Bild „Die Brüder von San Giovanni Evangelista wollen die Kreuzreliquie nach San Lio tragen" entstand und Gentile Bellini seine trotz aller sachlichen Nüchternheit grandiose „Prozession auf dem Markusplatz" malte. Aus diesen Werken allen, nicht nur aus ihrem Gesamteindruck, sondern fast mehr noch aus ihren minutiösen Einzelheiten, die gewissermaßen Binnenbilder, Bilder innerhalb der Bilder, darstellen, steigt uns das Venedig des ausgehenden 15. Jahrhunderts auf. Es ist jene noch nicht im politischen Verfall hinsinkende meerbeherrschende Stadtrepublik, deren ausgezeichnete staatliche Einrichtungen, deren politische Umsicht, deren sozialen Sinn und kulturellen Hochstand Jakob Burckhardt in einer klassisch kurzen, aber eindringlichen Skizze innerhalb seiner „Kultur der italienischen Renaissance" geschildert hat. Die hier gegebenen Ausschnitte aus den Bildern Carpaccios, Gentile Bellinis und Mansuetis könnten als Illustrationen zu den Worten Burckhardts genommen werden. Die Paläste, vor und in denen sich die Vorgänge der Ursulalegende begeben, sind die Paläste Venedigs, vielleicht noch ein wenig märchenhafter als sie aus dem Canale grande aufsteigen, aber ganz erfüllt von venezianischer Baugesinnung. Ebenso echt ist das geschäftige Treiben an und unter der alten hölzernen Rialtobrücke, wo sich die Gondeln drängen, so war das Wasserleben der Adria-Republik. Schiffe sind da von, man möchte sagen: romantischer Konstruktion; beschaut man sie, die Carpaccio zweifellos mit aller technischen Akribie abgeschildert hat, so fährt einem durch den Sinn, daß in eben dieser Zeit mit dreien solcher Karavellen Christoph Columbus den Weg nach Westen einschlug und Amerika entdeckte, daß wir uns im Zeitalter der großen Seekriege befinden und daß das Meer Venedig mächtig und reich machte. Dies auch sind die Männer und Frauen Venedigs. Von manchem, den wir auf Carpaccios und Gentile Bellinis Bildern schauen, wissen wir sogar den Namen. Denn beide malten nicht Typen, sondern Individualitäten, fest umrissene, prägnante Persönlichkeiten, die aber in ihrer Aneinanderreihung gleichwohl ein überzeugen-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GENTILE BELLINI — DER DOGE SCHREITET IN DER PROZESSION

(Ausschnitt aus der „Prozession“, Venedig, Akademie)

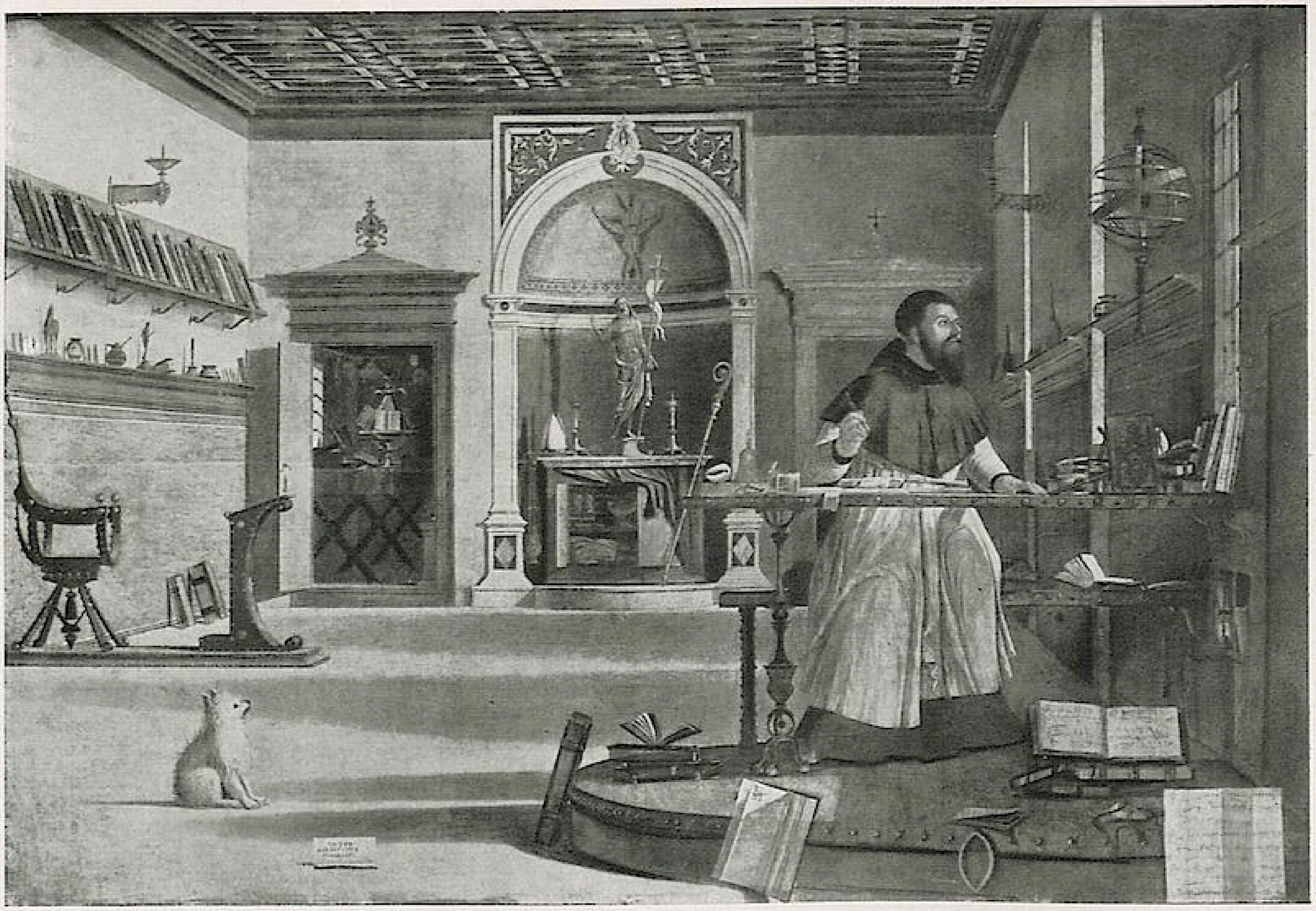
SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GENTILE BELLINI DER „HIMMEL“ IN DER PROZESSION

(Ausschnitt aus der „Prozession“, Venedig, Akademie)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



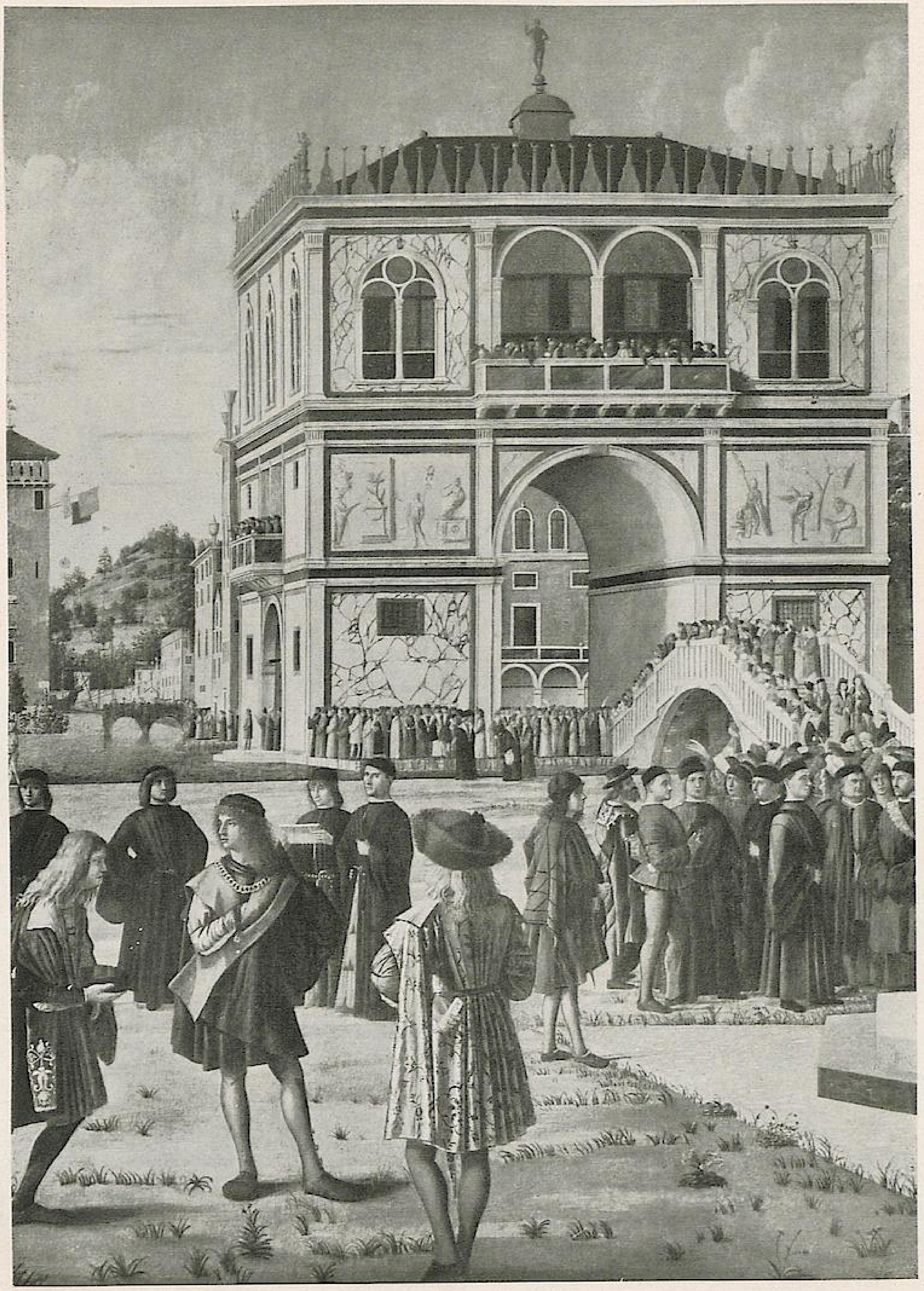
VITTORE CARPACCIO — DIE STUDIERSTUBE DES HL. HIERONYMUS

Venedig, Oratorio degli Schiavoni

des Bild des venezianischen Typus vermitteln. So wissen wir, daß auf jener Gruppe der Patrizier Pietro Loredan und seine Brüder zu erblicken sind und daß hier Katharina Cornaro, die Tochter der Republik, die Königin von Cypern, zu sehen ist: da gleitet dann die Erinnerung nach Asolo, nach dem friulanischen Musensitz Katharinas, und die Vorstellung des kultiviertesten Lebens auf dem Lande stellt sich ein. Das „Courtisanen"-Bild bindet den Sinn mehr an das Irdische, es ist ein grandioses Zustandsbild, das erste überragende Sittenbild der europäischen Malerei, das um so überzeugender spricht, je mehr man sich aus sonstigen Persönlichkeitsbildnissen Carpaccios des Kontrastes bewußt wird. Denn es wird wohl kaum ein schärferer Widerspruch und Gegensatz ausgefunden werden können als der zwischen diesen käuflichen Weibern und der träumenden engelsgleichen Ursula oder der schmerzvollen Mutter, die ihr Kind in die Ferne ziehen läßt. So baut sich aus Kontrasten, aus Innen und Außen Carpaccios venezianische Welt auf. Da ist das Treiben auf dem Platze, des orientalischen Einschlages nicht entratend, wenn die fremde Gesandtschaft eintrifft, und da ist die Stille der Studierstube, die Welt der beglückendsten Einsamkeit, in der der heilige Gelehrte arbeitet. Wie erfüllen da minutiöse Einzelheiten: Bücherborde und Bücherschränke mit sinnvollen Einrichtungen, Kleinkunstwerken und Bronzen, Astrolabien, Büchern, Möbeln den Raum! Wie entzückend ist das Schreibtisch-Stilleben im Schlafgemach der heiligen Ursula! Wohin der Blick fällt, trifft er auf Überfluß. Man möchte den Augen die Gottfried Kellersche Mahnung geben: Trinkt vom Überfluß, was die Wimper hält! Trinkt und baut euch die Welt des zauberischen, märchenhaften alten Venedig wieder auf, wie es einer seiner würdigsten Söhne euch zu zeigen hat.

Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



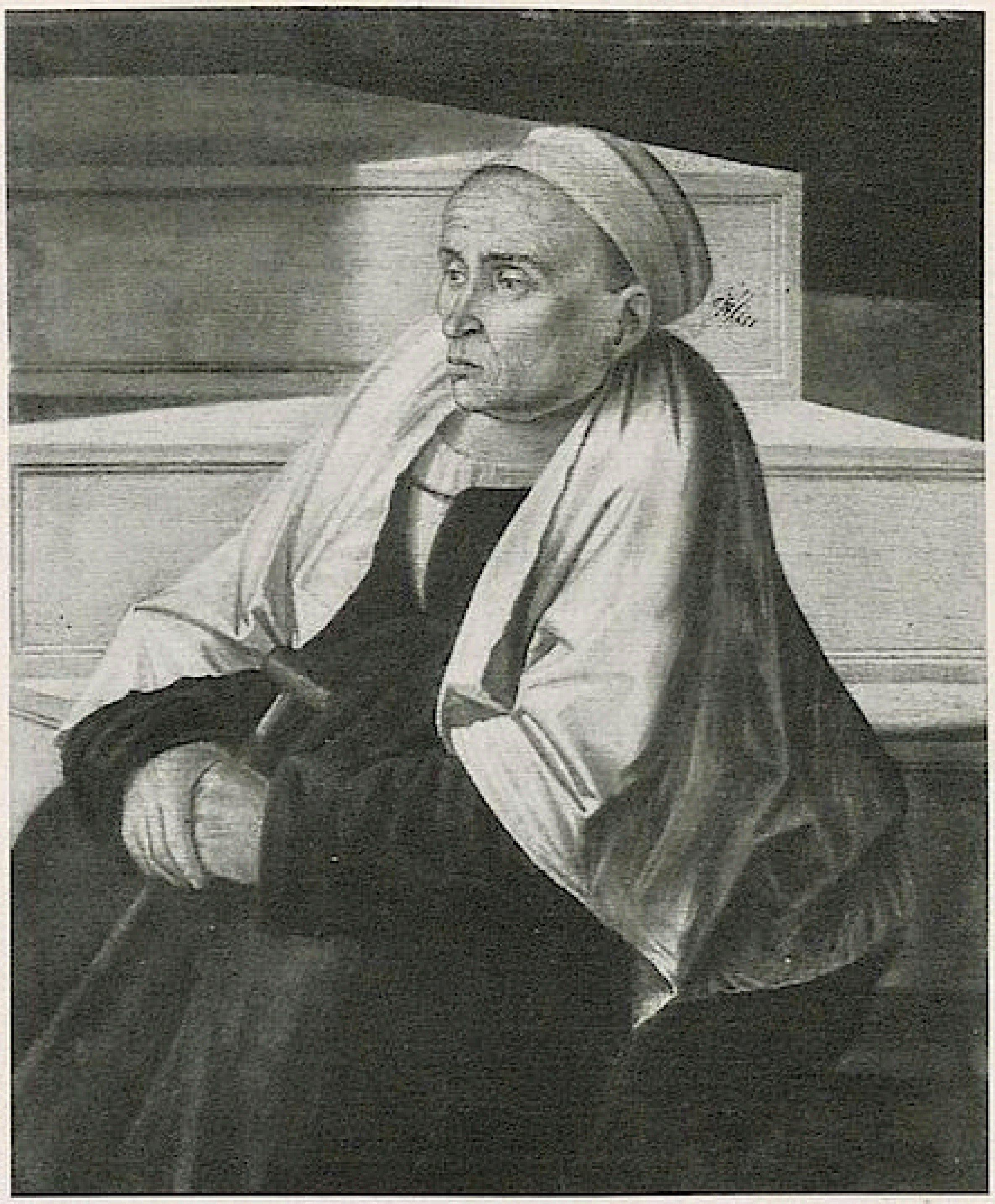
VITTORE CARPACCIO EIN PALAZZO
(Ausschnitt aus den Gemälden der „Ursulalegende“, Venedig, Akademie)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VITTORE CARPACCIO ZWEI COURTISANEN AUF DEM BALKON

Venedig, Museo Civico

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VITTORE CARPACCIO ALTES WEIB UND ÖFFENTLICHER SCHREIBER
(Ausschnitte aus Gemälden der „Ursulalegende“, Venedig, Akademie)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VENEDIG AM ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS

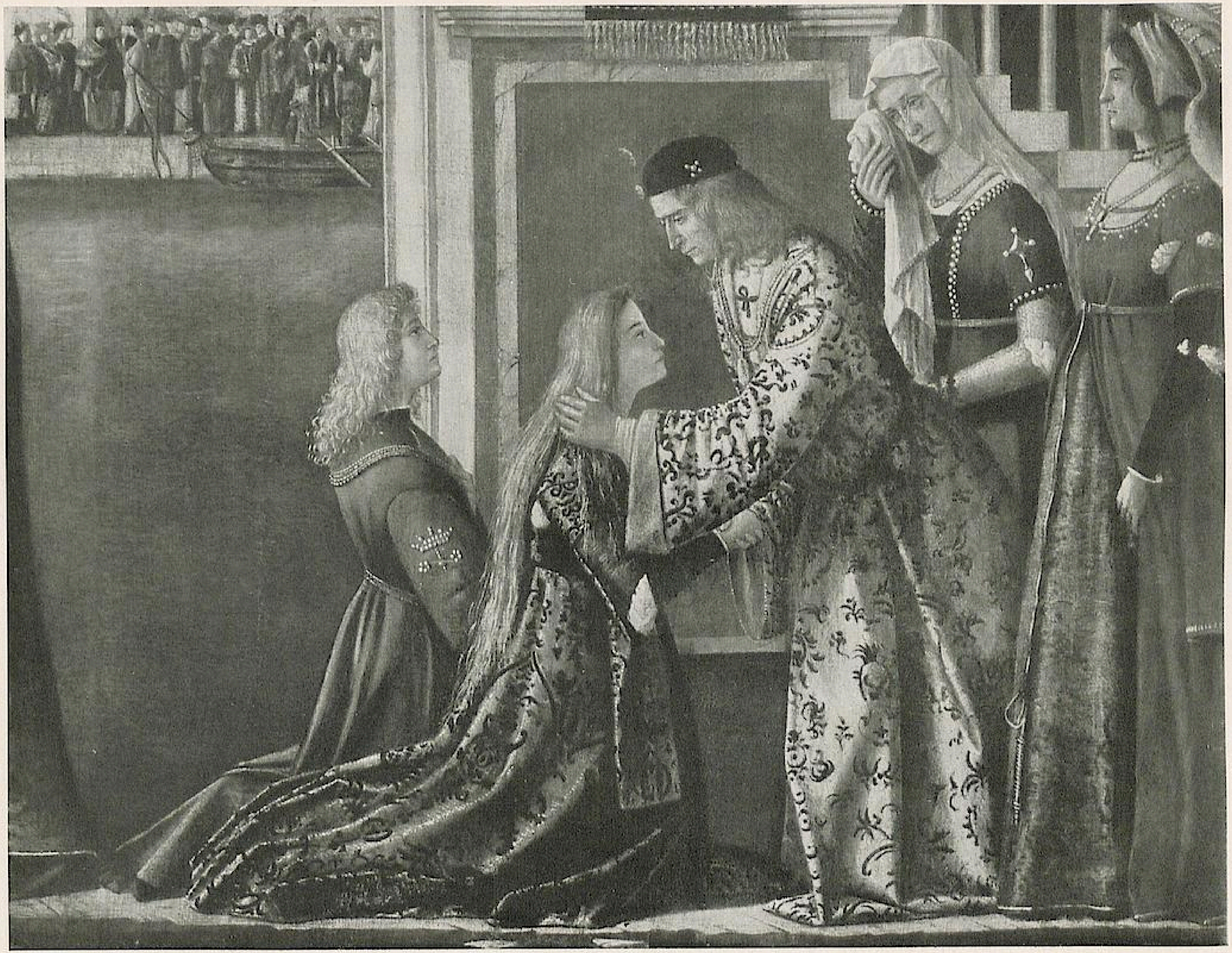
Die Inselstadt Venedig erschien zu Ende des 15. Jahrhunderts wie das Schmuckkästchen der damaligen Welt. Sabellico schildert sie als solches mit ihren uralten Kuppelkirchen, schiefen Türmen, inkrustierten Marmorfassaden, mit ihrer ganz engen Pracht, wo die Vergoldung der Decken und die Vermietung jedes Winkels sich miteinander vertrugen. Er führt uns auf den dichtwogenden Platz vor S. Giacometto am Rialto, wo die Geschäfte einer Welt sich nicht durch lautes Reden oder Schreien, sondern nur durch ein vielstimmiges Summen verraten, wo in den Portiken ringsum und in denen der anstoßenden Gassen die Wechsler und die Hunderte von Goldschmieden sitzen, über ihren Häuptern Läden und Magazine ohne Ende; jenseits von der Brücke beschreibt er den großen Foncado der Deutschen, in dessen Hallen ihre Waren ruhen und ihre Leute wohnen, und vor welchem stets Schiff an Schiff im Canal liegt; von da weiter aufwärts die Wein- und Oelflotte, und parallel damit am Strande, wo es von Facchinen wimmelt, die Gewölbe der Händler; dann vom Rialto bis auf den Markusplatz die Parfümeriebuden und Wirtshäuser. So geleitet er den Leser von Quartier zu Quartier bis hinaus zu den beiden Lazaretten, welche mit zu den Instituten hoher Zweckmäßigkeit gehören, die man nur hier so ausgebildet vorfand. Fürsorge für die Leute war überhaupt ein Kennzeichen der Venezianer, im Frieden wie im Kriege, wo ihre Verpflegung der Verwundeten, selbst der feindlichen, für andere ein Gegenstand des Erstaunens war. Als ihre politischen Tugenden werden von einem Zeitgenossen aufgezählt: Güte, Unschuld, mildtätige Liebe, Frömmigkeit, Mitleid.

Was irgend öffentliche Anstalt hieß, konnte in Venedig sein Muster finden; auch das Pensionswesen wurde systematisch gehandhabt, sogar in Betreff der Hinterlassenen. Reichtum, politische Sicherheit und Weltkenntnis hatten hier das Nachdenken über solche Dinge gereift: Diese schlanken, blonden, meist kurzgeschorenen Leute mit dem leisen, bedächtigen Schritt und der besonnenen Rede unterschieden sich in Tracht und Auftreten nur wenig von einander; den Putz, besonders Perlen, hingen sie ihren Frauen und Mädchen an. Damals war das allgemeine Gedeihen, trotz großer Verluste durch die Türken, noch wahrhaft glänzend; aber die aufgesammelte Energie und das allgemeine Vorurteil Europas genügten auch später noch, um Venedig selbst die schwersten Schläge lange überdauern zu lassen: die Entdeckung des Seewegs nach Ostindien, den Sturz der Mamelukenherrschaft von Ägypten und der Krieg der Liga von Cambrai.

Sabellico, der an das ungenierte Redewerk der damaligen Philologen gewöhnt war, bemerkte mit einigem Erstaunen, daß die jungen Nobili, welche seine Morgenvorlesungen hörten, sich gar nicht auf das Politisieren mit ihm einlassen wollten: „wenn ich sie frage, was die Leute von dieser oder jener Bewegung in Italien dächten, sprächen und erwarteten, antworteten sie mir alle mit einer Stimme, sie wüßten nichts." Man konnte aber von dem demoralisierten Teil des Adels trotz aller Staatsinquisition mancherlei erfahren, nur nicht so wohlfeilen Kaufes. Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts gab es Verräter in den höchsten Behörden; die Päpste, die italienischen Fürsten, ja ganz mittelmäßige Condottieren im Dienste der Republik hatten ihre Zuträger zum Teil mit regelmäßiger Besoldung; es war soweit gekommen, daß der Rat der Zehn für gut fand, dem Rat der Pregadi wichtigere politische Nachrichten zu verbergen, ja man nahm an, daß Lodovico Moro in den Pregadi über eine ganz bestimmte Stimmzahl verfüge. Wenn die Feinde Venedigs auf Übelstände dieser Art jemals ernstliche Hoffnungen gründeten, so irrten sie sich gleichwohl. Der Grund von Venedigs Unerschütterlichkeit liegt in einem Zusammenwirken von Umständen, die sich sonst nirgends vereinigten. Unangreifbar als Stadt, hatte es sich von jeher der auswärtigen Verhältnisse nur mit der kühlsten Überlegung angenommen, das Parteiwesen des übrigen Italiens fast ignoriert, seine Allianzen nur für vorübergehende Zwecke und um möglichst hohen Preis geschlossen. Der Grundton des venezianischen Gemütes war daher der einer stolzen, ja verachtungsvollen Isolierung und folgerichtig einer stärkeren Solidarität im Innern.

(Aus Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance".)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VITTORE CARPACCIO FAMILIENSZENE

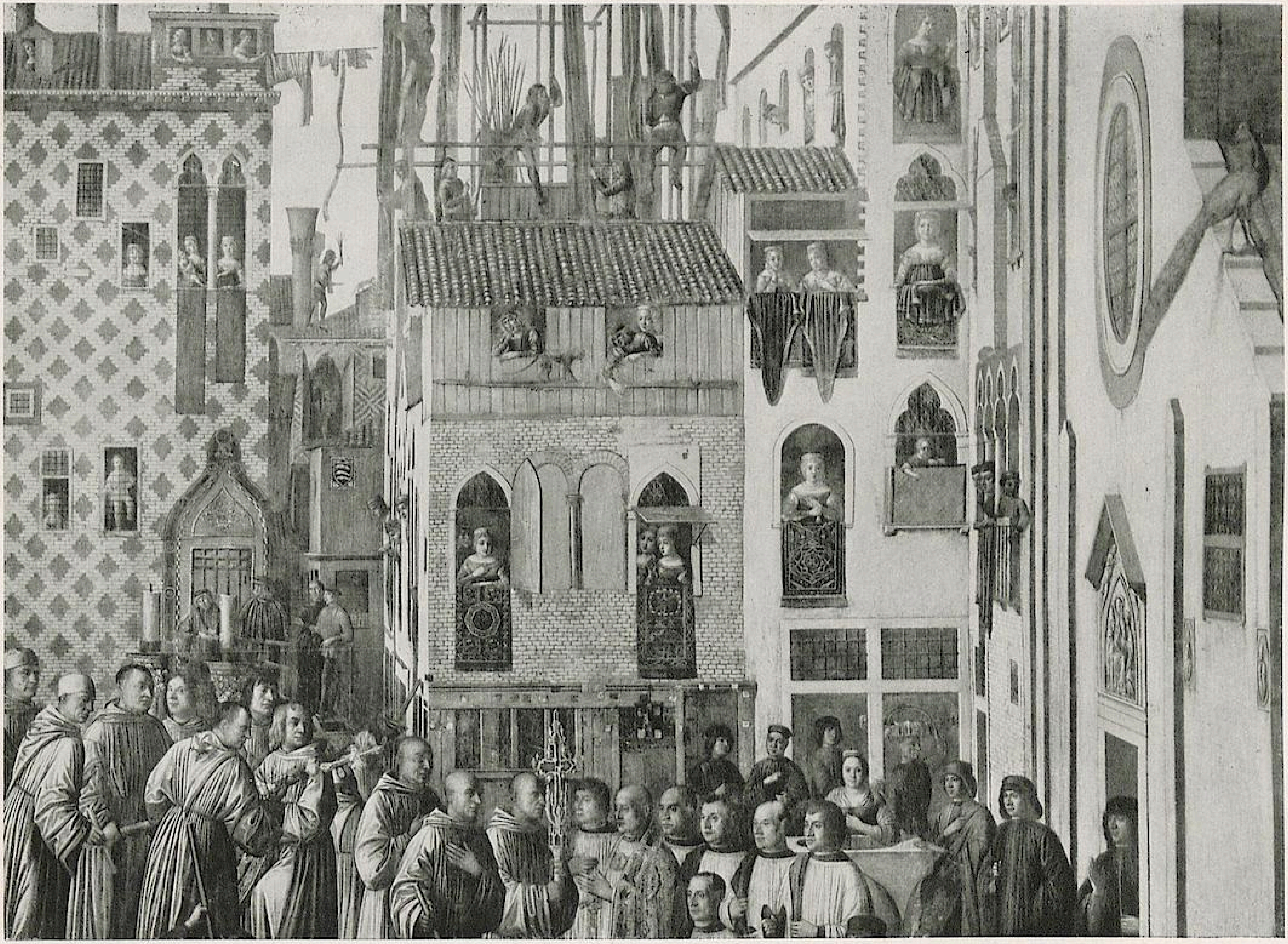
(Ausschnitt aus den Gemälden der „Ursulalegende“, Venedig, Akademie)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VITTORE CARPACCIO — DIE FLOTTE

(Ausschnitt aus den Gemälden der „Ursulalegende", Venedig, Akademie)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



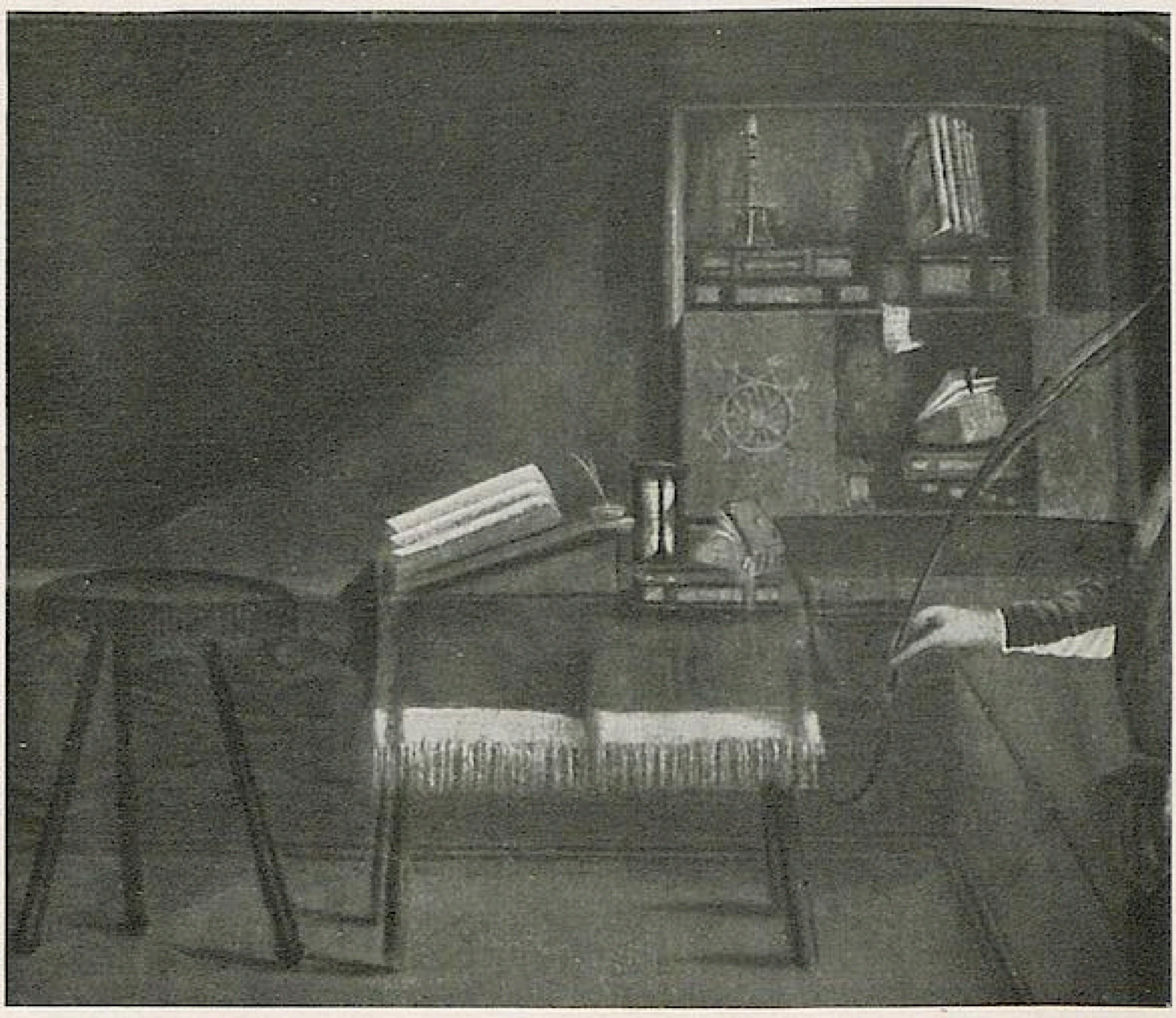
GIOVANNI MANSUETI — VENEZIANISCHE HÄUSER, VORNE EINE PROZESSION DER BRÜDER VON S. GIOVANNI EVANGELISTA
(Ausschnitt aus der Heilig-Kreuz-Prozession, Venedig, Akademie)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER VERKLÄRTE THOMA

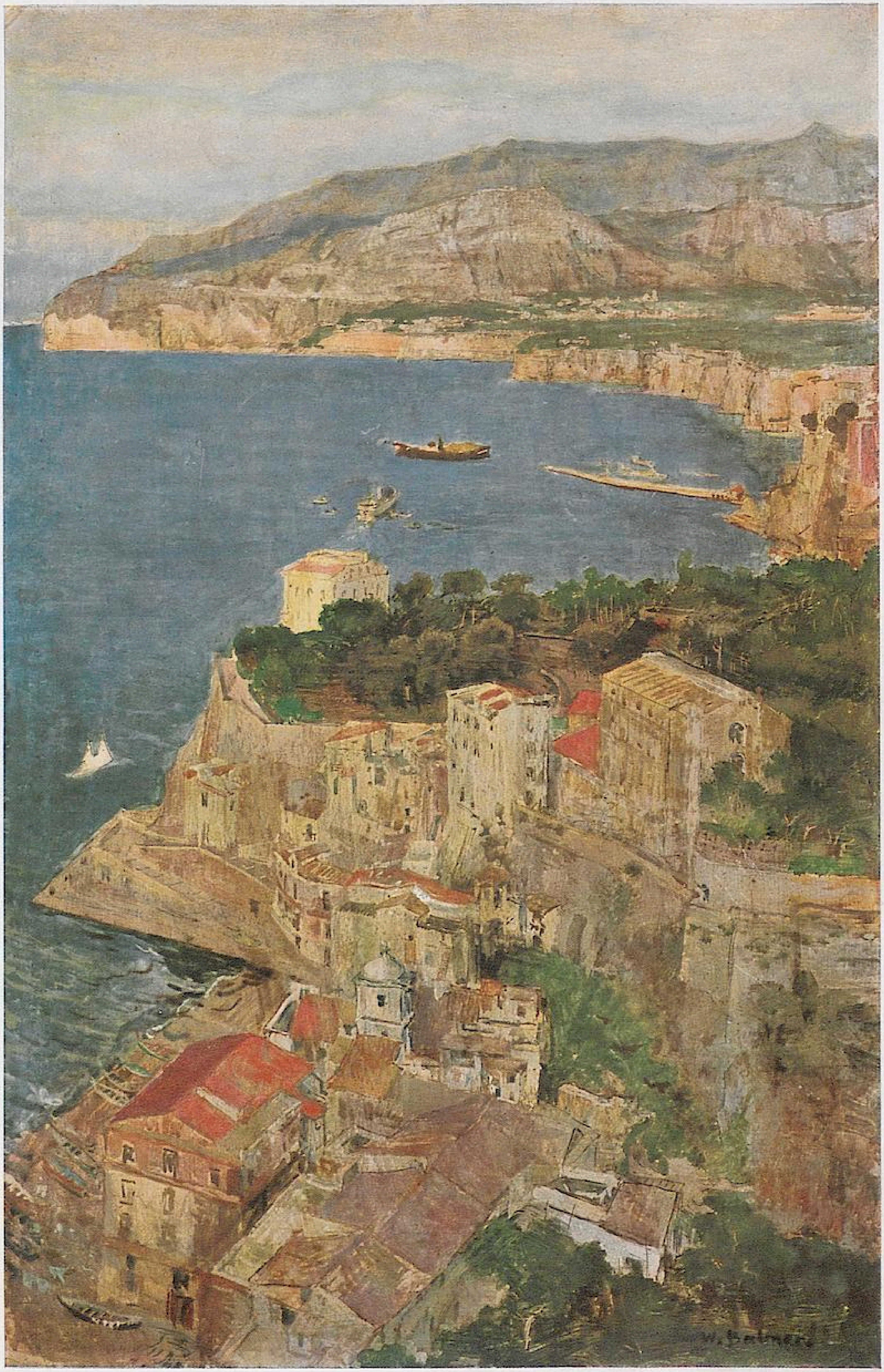
Der letzte Thoma, der langsam Sterbende, bot ein Bild von Verklärung, das niemand, der ihn in diesen Jahren besucht hat, wird vergessen können. Man stieg in seine Wohnung über eine knarrende Holztreppe hinauf. Es war die alte Amtswohnung des Galeriedirektors, die nämlichen Räume, die er als junger Bursch wohl mit klopfendem Herzen betreten, um den damals gewaltigen Herren der Kunstschule aufzuwarten. Man fand Thoma auf einem Liegestuhl am Fenster, wo durch ein rotes Geraniumgitter die Baumkronen des Botanischen Gartens und der Himmel der Rheinebene hereinsahen. Die Augen des Liegenden waren beredt wie immer und noch etwas war wie immer, der Mund redete gern. Was er über die Leiden des Vaterlandes sagte oder die alten Zeiten, über seine Kunst und die der anderen, hatte einen Klang der Entferntheit, Gelassenheit und Höhe, der erschütterte und erhob. Es war, als sähe er schon alles von dem ihm vorbehaltenen Platz am Himmelsfenster her, entrückt von Ort und Zeit, hoch, hoch über der Stadt und Straße, die man Hans-Thoma-Straße genannt hat, um sein Andenken festzuhalten. Für das deutsche Volk war er als Künstler und Mensch seit Jahren zu einer Phantasiegestalt geworden. Er schien der treue deutsche Eckhard geworden zu sein. Man fühlte, hier war in der allgemeinen Erschütterung ein Ort unerschüttert geblieben. Aber keine der neuen Parteien wagte es, ihn für sich in Anspruch zu nehmen. Sein Name trennte nicht, sondern vereinigte. Auch in den „modernsten“ Kunstausstellungen dieser vergangenen Jahre pflegten ein paar Bilder von Thoma einen vor Unwetter geschützten Platz zu bilden, an dem alle Stürme wildgewordener Theorien und alle jugendlichen Herausforderungen vorübertobten. Seine Kunst grub sich in das Herz der Nation, und eine große Liebe strömte zu ihm zurück. Ja, über das künstlerische Gebiet hinaus, wo immer inmitten von Elend und Verfall öffentliche Kundgebungen Höheres und Geistiges zu wecken wünschten, da kam man zu Thoma, um seine Unterschrift und Hife zu erbitten. Sein Name klang wie eine Glocke, die Andacht erzwang, durch das deutsche Land und Volk.

(Aus der Gedächtnisrede von Carl Neumann am 14. Dez. 1924, erschienen bei Richard Weißbach, Heidelberg 1925.)



VITTORE CARPACCIO — SCHREIBTISCH-STILLEBEN
(Aus den Gemälden der „Ursulalegende“, Venedig, Akademie)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM BALMER SORRENT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM BALMERS ERINNERUNGEN

Wilhelm Balmer, der Schweizer Maler, der am 1. März 1922 siebenundfünfzigjährig gestorben ist, hat „Erinnerungen" hinterlassen, die zunächst nur für seine Söhne bestimmt waren, jetzt aber von Francis Kervin herausgegeben, durch den Rotapfel-Verlag in Erlenbach-Zürich auch dem großen Kreis der Freunde des Künstlers in einer schönen und würdigen Ausgabe zugänglich gemacht werden. Gleichzeitig ließ der nämliche Verlag eine „Wilhelm Balmer-Mappe", eingeleitet von Ernst Kreidolf, erscheinen, die in zweiunddreißig zum Teil farbigen Abbildungen, darunter das ungewöhnlich duftige und delikate Blatt „Golf von Sorrent", einen guten Überblick über Wilhelm Balmers Werk und Wesen vermittelt. Aus den „Erinnerungen" stammen die folgenden interessanten Mitteilungen über das Leben an der Münchener Akademie um 1885.

* * *

Im Herbst 1885 rückte ich wieder ein, und zwar in die Malklasse von Ludwig von Löfftz. Wir hatten einen Riesenrespekt vor ihm. Er war ein feiner Herr und genoß das Ansehen des besten Lehrers von München. Er hatte sich vom Tapeziererlehrling zum Maler heraufgeschwungen und war infolge vorzüglicher Arbeiten geadelt worden. Seine Bilder waren enorm studiert und fein im Ton. Eine Pietà hing in der Pinakothek. Einige verehrten ihn grenzenlos, und es galt für eine große Chance, bei ihm aufgenommen zu werden. Er hatte sanfte blaue Augen und blonden Bart und hatte die Eigenart, seine Schüler an den Knöpfen oder an der Schulter an sich zu ziehen, um eindringlich zu reden, und sein schönes blaues Kleid wurde oft von unseren ölglänzenden Malblusen befleckt.

Unter den vielen Schülern war ein alter Herr, der in unglücklichen Familienverhältnissen gelebt haben soll und seine alten Jahre in der Akademie vertrödelte. Er war ein wenig talentlos, hatte aber Humor, sprach oft in Versen und ließ sich oft von andern Schülern in seine Studien malen. Er hieß Schädlbauer und hielt sich gern zu uns, wenn wir täglich zu unserer Rettich- und Wurstabendmahlzeit nach dem Bierkeller wanderten. Mit ihm sprach ich einst über Löfftz, dem ich trotz meiner Verehrung Temperament absprach. Da wurde Schädlbauer so wütend, daß es den vollständigen Bruch unserer Freundschaft herbeiführte. Ich konnte leider der Autorität nicht über gerechtes Abwägen der Qualitäten setzen. Löfftz hatte kein Temperament. Er war enorm fleißig und hatte ein feines Auge, suchte die Wahrheit bis ins feinste Detail, zog die Lokalfarbe allen Licht- und Farbenspielen vor und als ich ihm einmal sagte, daß doch nackte Körper im Sonnenlicht gelb und im Schatten blau seien, sagte er kühl: „So was wird ein feiner Maler überhaupt nicht malen!" Auf diese Weise wurde man ängstlich, fürchtete den Fleisch- oder Lokalton zu verderben und blieb eben fein grau, sogenannter Silberton.

Löfftz lobte uns über die Maßen Karl Stauffer, der eben seine Schule verlassen hatte, um sich in Berlin niederzulassen. Später war Kaspar Ritter sein bester Schüler. Ich sah bei demselben einen Akt von solcher Wahrheit, daß er lebendig auf einem Stuhl zu sitzen schien. Ritter bezog bei meinem Eintritt ein sogenanntes Komponierschüleratelier, d. h. da mußte man ein Bild komponieren und malen, und Ritter tat es ganz im Sinn von Löfftz: Er stellte ein ganzes Bauernstubeninterieur her und setzte eine alte Frau und ein Kind hinein, oder ein Bett mit einer Kranken und malte bis auf die letzte Falte, so getreu es eben möglich war. Das war Löfftzschule.

Heute ist es leicht darüber zu spotten, man hat neuere Ansichten und künstlerischere zum großen Teil von den Franzosen übernommen; aber damals war es Gegenstand der Bewunderung für uns jüngere.

* * *

Die Löfftzschule war ein großes Atelier, in welchem gleichzeitig drei Modelle gestellt wurden, welche von mehreren Kreisen von Staffe-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eien und Schülern umlagert waren. Man kann sich das Gerüchlein von Ölfarbe, von Ofenwärme, von halbnackten und bekleideten Menschen vorstellen. Es war ja ein riesig gemütliches Zusammensein, Zusammenwetteifern. Zeitweises Geplauder, Pfeifen, Zotenreißen, Lachen wurde nur zwei- bis dreimal in der Woche durch Totenstille unterbrochen, wenn der „Alte" kam, der dann sehr eingehend korrigierte. Es war auffallend, wie einige Anfänger absolut keine Farbe sahen, sondern fast nur schwarz und weiß malten.

Es waren auch originelle Käuze dabei, in erster Linie Georg Sauter, mit blutunterlaufenen Augen, den der Professor fortjagen wollte, weil er ihn für verrückt hielt, der dann aber durch Gnade die Erlaubnis erhielt, zu hinterst auf drei aufeinandergebeigten Kisten zu stehen, und mit seinem wilden Pinsel zu fuchteln. Er schmierte immer Zinnober irgendwohin, „weil Rubens immer Zinnober anbrachte". Bei einer Kompositionskonkurrenz malte er was ganz Kurioses, und als ihn der Professor fragte, was das darstelle, sagte er: „Ein Rätsel". Ein andermal, als eine Aufgabe gestellt war „Gefangen", zeichnete er eine leere Stube mit einem Schatten am Boden und einer offenen Türe und erklärte es so, das sei der Schatten des Gefangenen, und vor der offenen Türe wolle eben der Gefängniswärter hereinkommen. Dieser Sauter erzählte uns einmal an einem Fest, als ihn schon die erste Maß Bier gesprächig gemacht hatte, daß er als Hirtenknabe ein Madonnenbild in einer Kirche gesehen hätte und darauf zu einem Anstreicher in die Lehre gegangen sei. Da habe er aber nichts gelernt, sondern nur die Kinder hüten müssen und Prügel bekommen. Dann sei er nachts zum Fenster hinaus entflohen und zu Fuß nach München gewandert, wo ein Bekannter ihm in der bittersten Not geholfen habe. Eines Tages habe er aber doch nichts mehr zu essen gehabt und sei drei Tage im Bett geblieben und nur zur Zeit der Mahlzeit spazieren gegangen, um die Hausfrau zu täuschen. Es sei furchtbar gewesen. Wir Kollegen wußten nichts davon und glaubten eben, Sauter sei halb verrückt. Er war so aufgeregt und eigensinnig, daß niemand mit ihm Freundschaft schloß. Was für eine Perle diese rabauzige Hülle umschloß, ahnte damals kein Mensch, am wenigsten unser geadelter Professor.

* * *

Oft flogen wir aus, isaraufwärts, auch nach Dachau, dem malerischen Dorf, das sich über der Moosgegend auf einem Hügel erhebt, und nach Schleißheim, wo das verlassene Königsschloß noch eine Menge Bilder beherbergt. Es gab Landschaftsmaler, die den Reiz der flachen Moosgegend über alles lobten. Ich fand sie nur trostlos melancholisch und sehnte mich nach wellenförmigem Gelände, weshalb ich das Tal der Isar, besonders Großhessellohe und Grünwald allem vorzog. Dort war auch etwa Otto Greiner mit uns, der die Gartenhäuschen, wo wir unsere Maß Bier tranken, so reizend zu zeichnen wußte, und Georg Lührig, ein Genie, und sein Schatten Wohlgemuth. Lührig zeichnete wunderbar mit breitem Zimmermannsbleistift und wußte aus allem ein Bild zu machen, machte die figurenreichsten Kompositionen, kurz er blendete geradezu mit seinem Können, so daß Wieland sagte, Rubens sei ein Schafskopf dagegen.... Damals gruppierte sich um ihn ein Kreis von Verehrern, die mit ihm zum Skizzieren auszogen und abends in den Gasthäusern die in Rauchwolken malerisch sich abhebenden Biertrinker abzeichneten. Besonders in der Karnevalszeit fand sich viel glücklicher Stoff für die Skizzenbücher: elegante oder phantastische Kostüme, in den Nachtkaffees Liebespärchen, die sich in den Ecken herumpoussierten. Diese Skizzen waren mehr Übungen, einen andern Zweck hatten sie kaum. Damals zeichneten wir nett, anschaulich, tonig und plastisch; es mußte hübsch aussehen. Später skizziert man mehr zum Zweck des Festhaltens eines Motivs, das man zum Bild zu brauchen gedenkt; deshalb geht man mehr aufs wesentliche, kümmert sich nicht ums hübsche Aussehen und zeigt die Blätter weniger gerne her, denkt auch niemals an einen Verkauf. Und doch wären das für einen Sammler gewiß manchmal interessante Blätter und billig zu haben. Wenn einer eine findige Nase hat, könnte er gerade bei jungen talentvollen Leuten Erstlingsversuche leicht erwerben und für später eine wertvolle Sammlung anlegen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAN ŠTURSA IN DER FRÜHE

JAN ŠTURSA

Plastik ist die sinnlichste unter den bildenden Künsten. Das muß man sich klar machen, ehe man an die Betrachtung und Beurteilung von plastischer Kunst herantritt. Ihr sind jene Umsetzungen des reinen Sinneneindruckes ins Abstrakte erspart, wie sie die zweidimensional bestimmte Mal- und Zeichenkunst fordert in der Übertragung des Räumlichen auf die Fläche. Frei kann sich der körperliche Sinn gestalten und ordnen, denn auch die Materialisation fällt nicht aus dem Sinnenbereiche heraus.

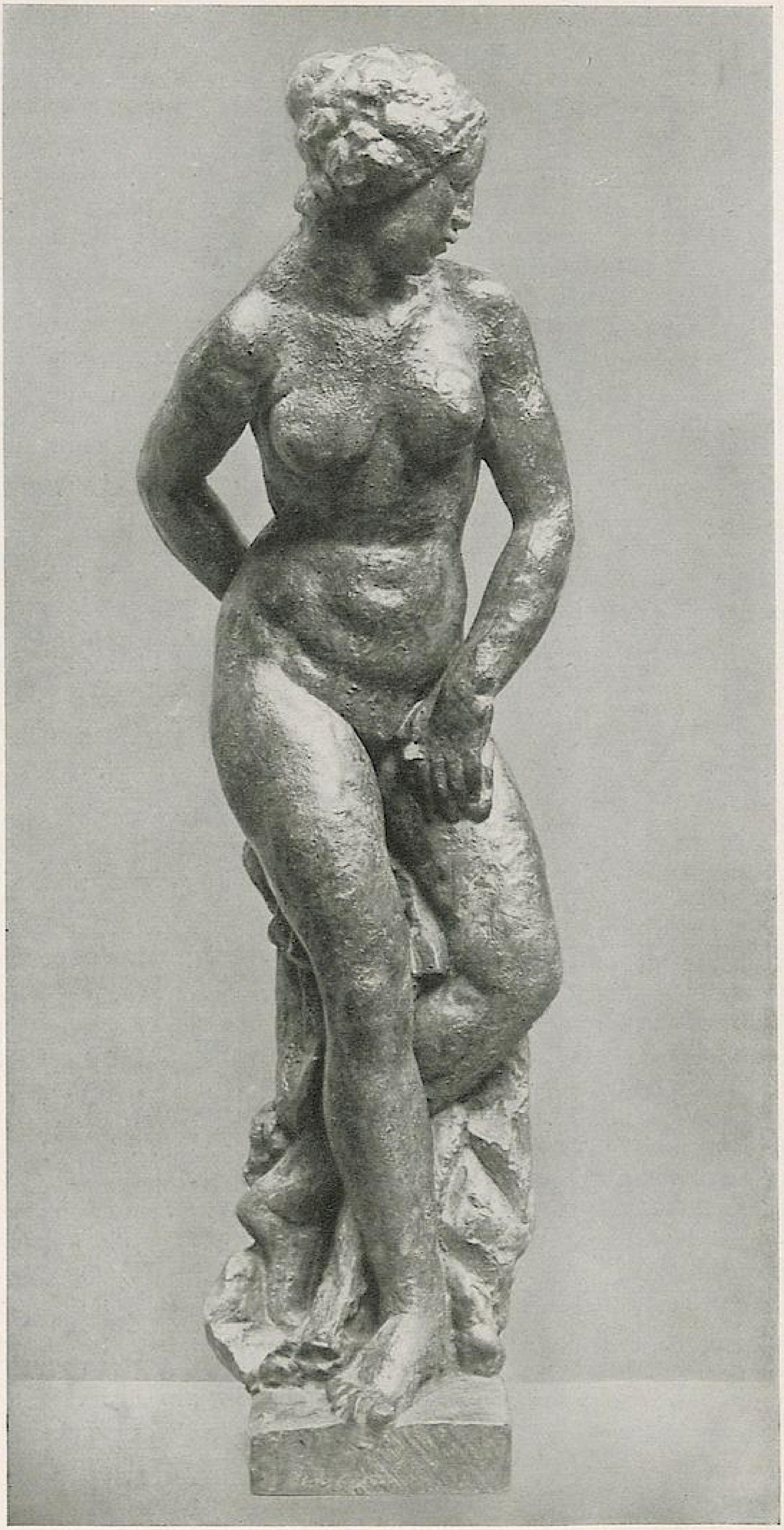
So sollte man glauben, daß gerade in dieser Kunst naive Natürlichkeit am ehesten Weg und Ziel findet. Und doch zeigt die Entwicklung im 19. Jahrhundert, daß in der notwendig gewordenen Restauration dieser Kunst nicht das natürliche Empfinden, sondern die Theorien als stilbildende Momente bevorzugt wurden, daß in erster Linie theoretisch formuliert, dann erst sinnlich geformt wurde. Die mediale Berücksichtigung der Antike besonderte nur dies Verfahren. Ja, die im dritten Drittel des Jahrhunderts neuerwachende Sinnlichkeit kam auf dem Umweg über die Malerei zur Skulptur (Rodin) und mußte so für jene mehr Gefahr statt Förderung bedeuten.

Erst dieses Jahrhundert ließ eine direkte Natürlichkeit auch in der Plastik zum Durchbruch kommen. Der Wille zur Ursprünglichkeit — und manchmal die Ursprünglichkeit selbst —, die in der um 1905 erwachenden Generation zur elementaren Kunstäußerung drängte, spülte einen Strom kräftiger Sinnlichkeit auch in die Anschauung und Gestaltung des Plastischen. Und erst seit kurzem federt auch diese Kunst wieder auf, aus einer neuen Berührung mit der Erde gleichsam, und zielt vom Ursprünglichen direkt zum Letzten.

Wichtig für die Echtheit dieser Impulse war es, daß sie gleich im Anfang von ganz urwüchsigen Kräften heraufgetragen wurde. Nur dies konnte ein Versanden der neuen Bewegung in Sentimentalität und Absichtlichkeit verhüten. Der Einstrom natürlicher Kräfte mußte ohne Brechung durch eine ermüdete Reflektion direkt in die Gestaltung einmünden. Deren Gesetze mußten elementar aus den jungen Inhalten erwachsen. Die reine Sinnlichkeit dieser Kunst mußte sich ereignishaft aufdeuten.

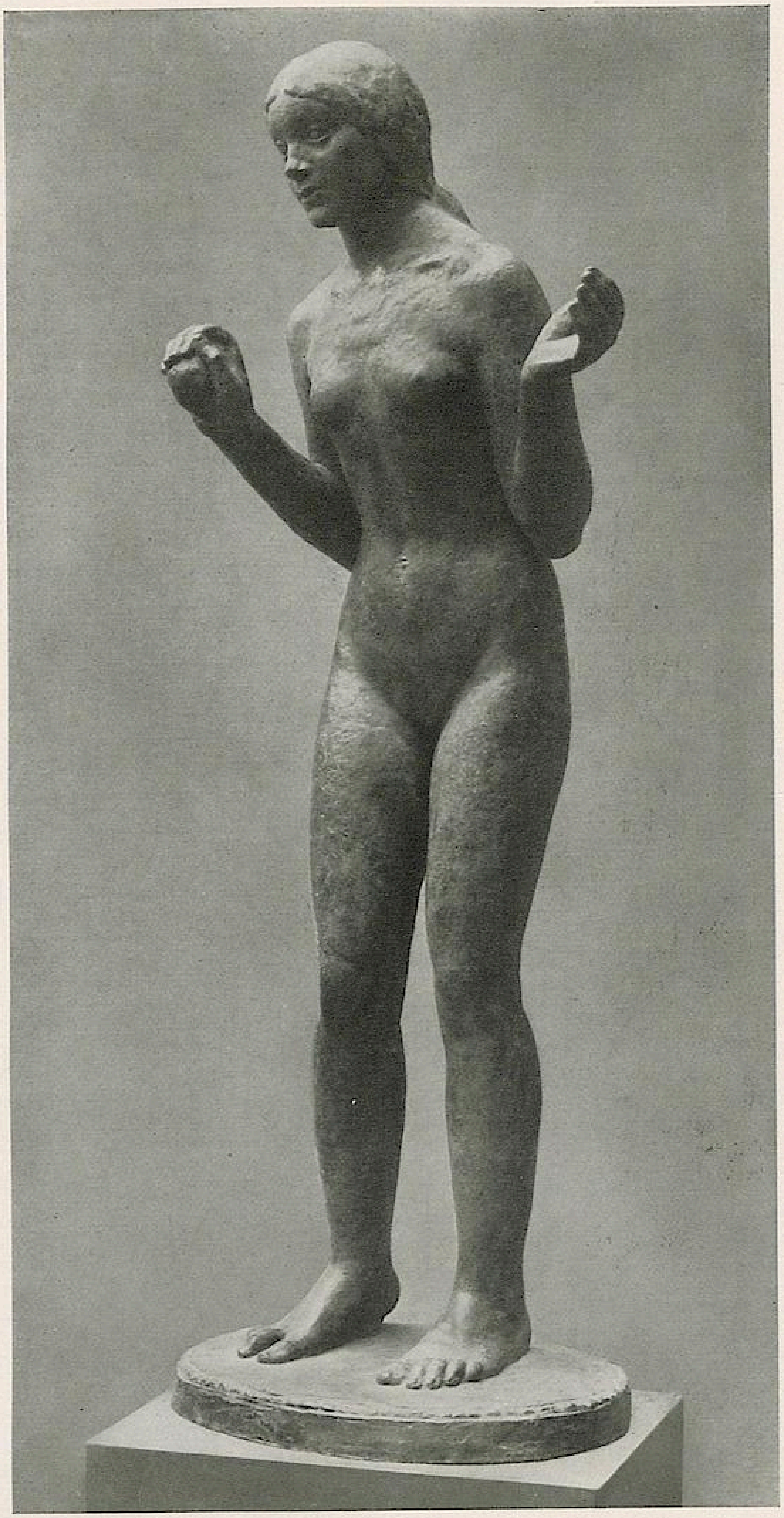
An diesen Punkt konnten Leistungen eines jungen, noch nicht durchreflektierten Volkes bedeutungsvoll werden. Aus ihm besonders wie-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN ŠTURSA MESSALINA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN ŠTURSA EVA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der Leistungen solcher, die wie Jan Štursa noch ganz Kinder der Erde sind, Bauernblut, das triebhaft in seine Gestaltung hineinwächst. Man hat denn auch diesen tschechischen Bildhauer früh gewürdigt, in den Galerien von München und Venedig stehen Werke von ihm, und besonders seine Heimat hat in ihm die große ursprüngliche Begabung geliebt und gewertet. Štursa gab mit seiner Kunst der jungen Bewegung ein Wichtigstes: das Erlebnis der Erde. Er ist weniger Stilbildner als Inhaltspender. Sein gesundes Blut mischt sich in die stilwilligen Kräfte der Zeit und läßt sie zu jener Üppigkeit schwellen, die besonders unserer so bewußten Zeit notwendig ist.

Štursa ist ganz Kind seiner heimischen Erde. Was er schafft ist ihr Geschenk. Was er ihr zurückgibt an gebildeter Gestalt, ist sein Dank an sie. Schon zu viel Trennung und Scheidung und Verlust liegt in solchen Worten. Štursa hat die tiefe Kluft zwischen Erlebnis und Darstellung nie in ihrer letzten tragischen Gefährlichkeit empfinden müssen. Er hat nicht verloren. Das gibt seinem Werk diesen innigen Zauber, dieses noch ganz Darinstehen im Natürlichen, ein Atmen aus dem größeren Atem der Natur heraus. Dabei die zarte Anmut, die seine Natürlichkeit so bezwingend erscheinen läßt. Nicht zyklopenhaft, tölpisch reißt er die Kraft aus der Erde heraus. Mit Hirtenliedern lockt er sie hervor, in weichen Schalen fängt er ihre Kräfte.

Das Knospende ist Štursas Element. Jungfräulich sieht er die Erde zumeist, und alle seine Mädchenfiguren, diese taufeuchten erdwarmen Geschöpfe des Morgens, herb und schmeichelnd zugleich, sind wie Lieder auf dieses Motiv keuscher Verehrung. Noch halb im Traum, so lösen sie sich von einer mütterlichen Erde. Und diese Figuren gehören zum Ausgewogensten, was junge Plastik hervorgebracht hat.

Aber Štursa bleibt nicht vor der Erde stehn. Er greift kernig in sie hinein. Er ahnt nicht nur, er weiß auch ihre Kraft. Das reife mütterliche Weib wird ihm Symbol, das Fruchtbare, Elementhafte des Lebens gestaltet er im massig gesehenen Körper. Doch solche Zweiheit der Motive darf nicht im Entwicklungssinne gesehen werden, etwa im Schema des Vorschreitens von der Pubertät zum Manntum. Beide Ausstrahlungen gehören zu diesem Wesen, wie ja auch die Erde Primavera und Pomona zugleich ist. Traum und Erfüllung schlingen sich in diesem Schaffen zum einen, nur in der Gestalt verschiedenen Wesen.

Mit diesen beiden Erscheinungsformen der Šturschen Psyche hat man auch die beiden im Grunde schaffenden Gestaltungsprinzipien Štursas erfaßt. Das Herbknospende, Quattrocentistische hüllt die Form in jene zarte kosende Atmosphäre des Wartens und Fragens. Das Weibhaft-Schwellende lockt sie in derben Gestus, in schwergewichtige Ausponderation der Massen. Und für das Harmonische der Štursaschen Entwicklung ist es bezeichnend, wie auf zusammennehmende, verhüllende Perioden immer wieder ein Ausbruch ins Massig-Bewegte folgt, beides im Sinne produktiver Ökonomie-ebenso Ausbalancierungen wie Erweiterungen. Man erfaßt das Wesen dieses Bildhauers nicht durch Einfügung in Richtungen und Gruppen. Nur aus ihm selbst kann seine Bestimmung für unsere Zeit herausgelesen werden. Wie ja auch seine Entwicklung aus akademischer Schulung des tschechischen Bildhauers Myslbeck sehr selbständig herauswuchs in diese schöne Naturbestimmtheit, die sich ganz aus sich heraus in eine bukolische Klassik läutert. Richtungseinflüße streifen nur diese Entwicklung. Zeiterlebnisse bringen in die Entfaltung dieses Urerlebnisses einen pathetischen Zug, so im „Verwundeten“, der als Reaktion auf die Kriegserlebnisse aufzufassen ist. Aber dies Pathetische fügt sich abschwellend in den lyrischen Gesamtton. Eine schöne Veranlagung löst sich klingend aus. An ihrer Grenze steht die Gruppe. Hier erstmalig spürt man manchmal einige Mühe um die Gestaltung. Die plastischen Akzente sind zwar trefflich verteilt, dennoch bleibt meist ein Rest des Ungelösten, ein Additives stört das reine Ineinander. Zuviel an ausdrückender Bewegung bringt so das Ganze in eine leis überreizte Schwebe. Musikalisches, Grundzug tschechischer Psyche, gefährdet hier das plastische Ausgewogensein. Und leise Überreiztheit überzartet manchmal auch das so fein gegebene Porträt, in dem die Selbstverständlichkeit des plastischen Gegenübers noch gereizt wird durch eine dem Naturmenschen noch fremde Spannung von Du und Du.

So umreißen sich die Grenzen dieser Begabung durch jene Triebe, die ihrem klaren Wuchs die schönsten Kräfte schenkt. Die intensive Vertiefung des Kreises also ist Štursas Weg. Daß innerhalb ihrer genug Spannungen treiben, um extensiver Monumentalisierung entraten zu können, das haben schönste Werke schon erwiesen.

Dr. Oskar Schürer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAN ŠTURSA DER VERWUNDETE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAN ŠTURSA MELANCHOLIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAN ŠTURSA TOILETTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

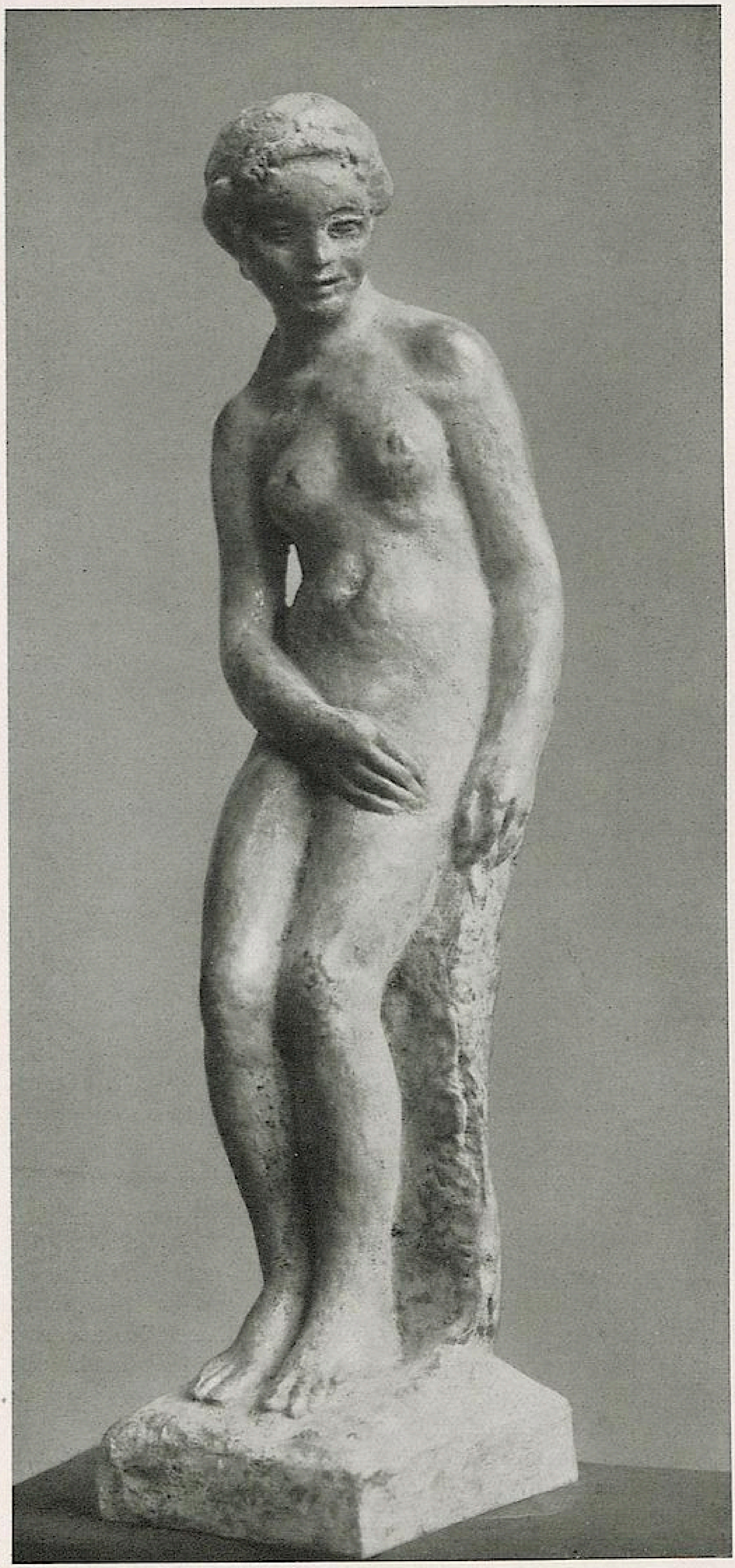
JAN ŠTURSA RUHENDE TÄNZERIN

MALEREI UND SKULPTUR

Ist die Malerei wie eine Sonne, wo der Hauptgedanke, der Kern des Lichts, sich ausbreitet in tausend Strahlenarme, die alle wieder vereint in der Seele des Beschauers einen Tag entzünden: so ist die Skulptur wie ein Edelstein, der alle Strahlen in einem Punkte zusammenfaßt. Alle Gedanken muß sie sammeln in einem Hauptgedanken und was für diesen Raum zu viel ist, in diese Hülle sich nicht fassen läßt, verwerfen. Da sie aber eben im Gedanken beschränkt ist und nicht durch ein Reich von Gedanken, in dem wir lange wandeln und verweilen mögen und immer neue finden, uns fesseln kann, so muß sie alles durch die Form bewirken; die Form ist eigentlich ihr Reich. Nur in Formen darf sie denken und in jeder Form soll ein Gedanke sein; den sollen wir in jeder Form erkennen, diesem soll jede Form angebildet sein. Und in der Form hat sie so viel reiche Mittel als die Malerei, aber die soll sie verschwenderisch auch alle anwenden, um eine durch die höchste Schönheit, den ergreifendsten Charakter und die tiefste Wahrheit gedachte vollkommene Form uns zu geben.

Erwin Speckter (1831)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN ŠTURSA MÄDCHENFIGUR. BRONZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAN ŠTURSA EVA

WOLKEN UND BERGE

Erſte Radierungen des Hamburger Malers Rodewald

Der Hamburger Maler Rodewald — geboren zwar im Braunſchweigiſchen 1891, doch ſo früh nach Hamburg übergeſiedelt, daß man ihn als Hanſeaten anſprechen darf — hat einen Zyklus „Wolken und Berge" radiert, der zu den bedeutendſten Radierwerken der Gegenwart gezählt werden muß*). Bisher zeichnete und malte Rodewald. Anfangs ganz formale, genau errechnete Sachen, um — nach ſeinen eigenen Worten — aus Form und Farbe Wände um ſich herum zu bauen, die ihn abſchloſſen von allem Geweſenen. Dann hatten eines Tages die Übungen ein Ende. Er trat an die Öffentlichkeit — Hamburger Sezeſſion 1920 — mit Gemälden, die teils verblüfften, teils Begeiſterung erzeugten und als „Kraftäußerungen" eines neuen Talentes wirkten. Was von vorneherein als klar erſchien, war das Können Rodewalds. Er war nicht mit jenen Expreſſioniſten à la mode zu verwechſeln, die allenfalls guten Willens, aber bar von allem Können waren, er hatte gearbeitet und jedes Werk ſeiner Hand war Handwerk, gute Arbeit, war gekonnt: Landſchaften, Bildniſſe, eine Madonna. Seine Gemälde zeugten von ſeinen Übungen, ſie waren klar, rein, von vorneherein feſtgelegt: in der Konzeption lagen bereits alle Mittel der letzten Ausführung begründet. So bekamen ſeine Bilder eine unerhörte Intenſität. Die Formen voll unheimlicher Spannkraft, die Farben in leuchtender Stärke. Er nutzte die Technik der alten Meiſter, er untermalte die Ölfarbe mit Tempera, und ſtets zeichnete er ſich vor den vielen anderen durch die einwandfreie Beherrſchung des Techniſchen aus.

Als Freunde den Maler Rodewald aus der Seeſtadt in die Berge mitnahmen, erfüllte ſich ein früher Jugendtraum des Künſtlers. Einſt als

*) Erſchienen im Verlage der Bücherſtube Severin, Hagen (Weſtf.) 1924. Ausgabe A Nr. 2—11 enthält 24 Blatt, da alle Zuſtände der Platten beigegeben ſind. Ausgabe B Nr. 12—30 enthält außer den 8 endgültigen Drucken 2 Zuſtände. Ausgabe C Nr. 31—120 enthält die endgültigen Drucke.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Junge hatte er ein Blatt gezeichnet, mit weißer Kreide auf ſchwarzem Grunde, bäuchlings im Walde auf Moos liegend: der verwitterte Baumſtumpf wuchs zu Bergen, Gletſchern, Untiefen, das Buchenblatt zum See, gigantiſche Höhen, zerklüftete Täler waren die Knorpeln und Riſſe des moosbewachſenen Stumpfes, — eine erträumte, einſame Gebirgswelt. — Jetzt als fertiger Menſch kam er in die Wirklichkeit der Berge. Er wehrte ſich gegen ihre Schönheit. Er fand es ſeltſam, wie Natur ſich hinſtellen konnte, um ſich anſtaunen zu laſſen. Aber er erfaßte die Gebirgswelt in ihrer einſamen Größe, wo ſie über die menſchlich begreifliche Schönheit hinauswächſt. Der jugendliche Traum wurde reif. Er begann zu zeichnen. Dies aber iſt das Seltſame: von vorneherein eine Konzeption, die nur in der Radierung ihre Erfüllung kannte, trotzdem er bisher niemals radiert hatte. Aber mit der ihm eigenen Verbiſſenheit in Techniſches arbeitete er ſich in die Kunſt der Radierung hinein. Er verſchmähte Valeurs, Aquatinta, rein der Nadelſtrich ſollte wirken, die Einreibung, das Wiſchen der Platte das Maleriſche bringen; natürlich war am Ende Schaber und Polierſtahl nicht ganz zu entbehren. Er wurde mit aller Feinheit und Schwierigkeit der Radiertechnik ſo vertraut, daß es kaum glaubhaft erſcheint, dies ſeien ſeine erſten Radierungen. Wir haben unter unſeren modernen Künſtlern leider nur wenige, die überhaupt zu radieren verſtehen. Was uns die jüngſte Kunſt an Radierungen vorzuzeigen wagt, iſt meiſt alles andere als Radierung. Es ſind vielfach nur Zeichnungen, die auf der Platte von einer aller Technik baren Hand ausgeführt ſind. Dieſen allen gegenüber zeigt ſich Rodewald als Radierer, der aus der Kupferplatte alle ihr eigentümlichen Reize herauszuholen vermag, der radiert, weil er für die Radierung gedacht hat, weil nur durch die Radierung ſeine Konzeption ihre adäquate Form erhalten konnte. Die Sicherheit, die uns als Folge dieſer ſouveränen Beherrſchung des Techniſchen erfüllt, iſt ein wichtiges Moment in der Betrachtung der Rodewaldſchen Blätter. Rein die Leiſtung iſt ungeheuerlich. Die peinlichſte Detailausführung größter Flächen überraſcht bei einem heutigen Radierer. Jede Senkung, jede Hebung, jede Spiegelung iſt bis in den feinſten Strich der Nadel deutlich und beſtimmt. Man kann die Blätter dicht vors Auge halten, unter die Lupe nehmen, jede Einzelheit hält ſtand und wirkt.

Aber dies alles trifft noch nicht die eigentliche Kunſt der Rodewaldſchen Radierungen. Sie ſind nicht nur techniſche Meiſterſtücke, ihre ſublime Technik iſt nur Mittel zum Aufbau eines grandioſen Gebäudes. Wenn nicht das Wort „viſionär" durch unſere Literasten ſo ekelhaft abgebraucht wäre, für die Wirkung dieſer Radierungen möchte man das Wort gebrauchen. Es ſind gigantiſche Viſionen von Bergen und Wolken, Bergen, die Wolken wurden, Wolken, die zu Bergen wuchſen. Dazwiſchen ruhen manchmal Menſchen, ruhen Tiere, ſie gehen ein in die Bergmaſſen, das Geſtein lebt von ihnen, wie ſie von den Bergen und Wolken leben. Nichts geſchieht auf dieſen Blättern, alles ruht, aber es iſt die Ruhe wildeſter Spannung der Maſſen. Man könnte ſchreien vor dieſer Ruhe, wie in der bedrohlichen Stille des ſteinernen Dolomitenmeeres. Gewaltig iſt die Kraft und Bewegung dieſer Ruhe. In furchtbaren Windungen, eisklaren Brüchen, ſchneidenden Spitzen ſchieben ſich die Gebirgsmaſſen in die Höhe, in phantaſtiſchen Fetzen ſenken ſich Wolken in ſie ein und verwachſen mit ihnen zum erhabenen Bilde der Kraft und der Herrlichkeit und der Ewigkeit.

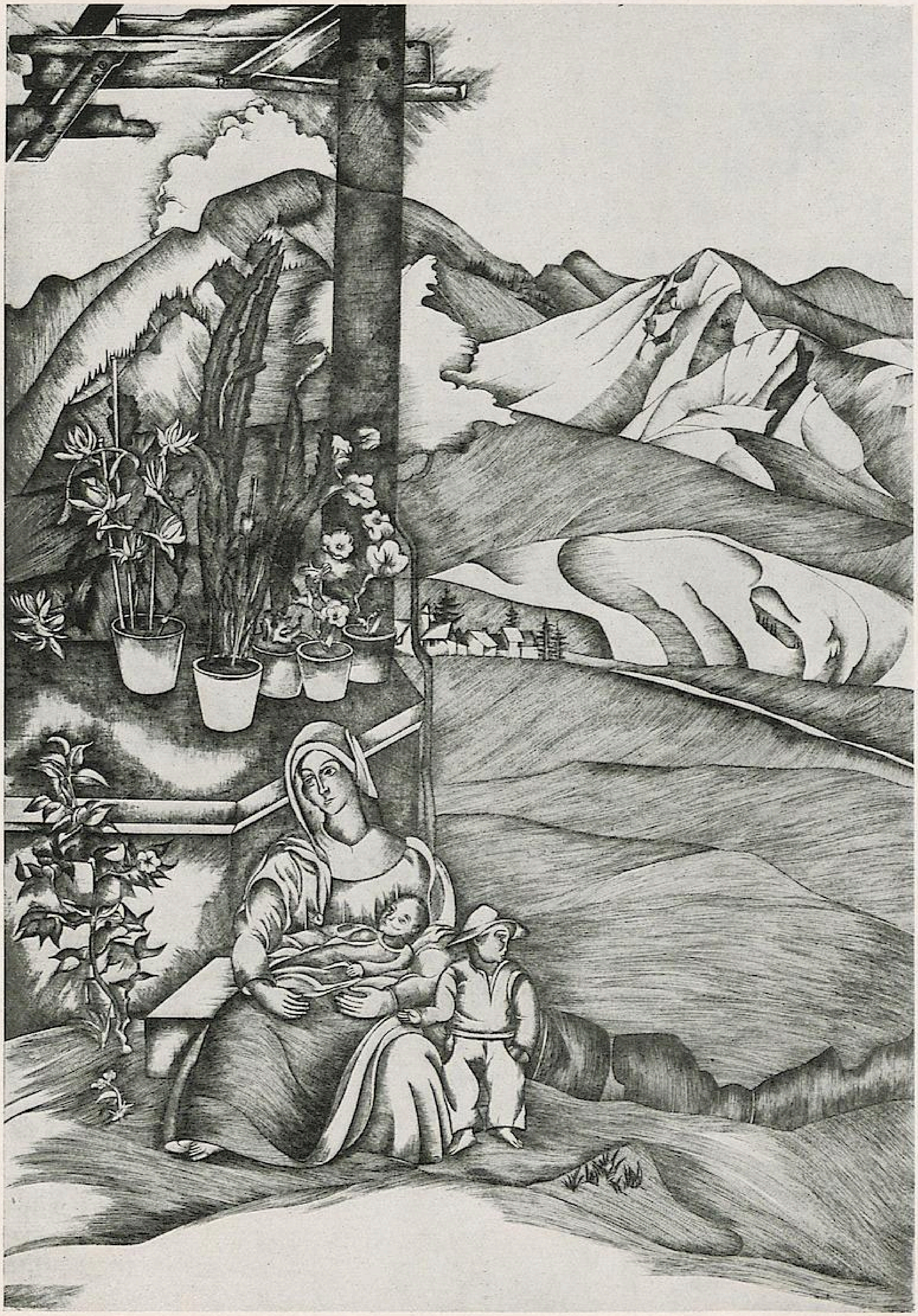
Am gewaltigſten erſcheinen jene Blätter, auf denen kein lebendes Weſen die Berge und Wolken in ihrem ſtummen, aber toſenden Daſein behelligt. In dieſen Blättern brauſt etwas von Dürers apokalyptiſchem Sturm, wie man in anderen etwas von Hercules Seeghers verbiſſener Wut, ſich in das tote Geſtein hineinzuarbeiten, wiederzuſpüren vermag. Aber dies bedeutet nicht im mindeſten etwa Nachahmung oder Anlehnung an die Alten. Wie Rodewald das techniſche Können dieſer Großen beſitzt, ſo kann er mit ihnen auch — wir ſcheuen uns nicht, dies auszuſprechen — wetteifern in der Größe der künſtleriſchen Ideen und Formungen. Es gibt in der heutigen Kunſt nichts, das ſich mit dieſen Radierungen Rodewalds vergleichen ließe, ſie ſind einzig in ihrem Können und in ihrer Kunſt. Sie ſind gewaltiger als Worte zu ſagen vermögen — auch wenn man ausführlicher über die Blätter ſprechen wollte, als hier die Möglichkeit iſt —, aber ſie werden für ſich ſelber ſprechen mit der ganzen Kraft, die aus ihnen überwältigend hervorbricht.

Fritz Herbert Lehr

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RODEWALD HIRTEN IM GEBIRGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RODEWALD BERGFRAU

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZUR FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DES HANNOVERSCHEN KUNSTVEREINS

Als es mit fürstlicher Kunstpflege großen Stiles zu Ende ging, als das Bürgertum sich nach idealen Aufgaben zur Betätigung seiner jungen freigewordenen Kräfte umsah, entstanden die Kunstvereine. In Bremen und München hat man in den vergangenen Jahren ihr hundertjähriges Bestehen gefeiert; Hannover ist nicht mehr weit von dieser ehrwürdigen Zahl entfernt. Die Geschichte des Vereins mit seinen 7000 Mitgliedern, die über die ganze Provinz zerstreut noch heute durch ihn die Fühlung mit der lebenden Kunst aufrecht erhalten wollen, beweist, daß er eine wichtige Aufgabe gehabt hat und heute noch hat. Macht verpflichtet. Wenn der Verein seine traditionelle Macht und sein Ansehen als Mittler zwischen Kunst und Volk gut und ausgiebig gebraucht, wird er auch heute noch eine bedeutungsvolle Kulturmission erfüllen und seine Daseinsberechtigung erweisen. Dazu bedarf es aber eines klaren Zieles, einer Ausstellungstätigkeit, die mit klarem Willen das Bestmögliche zu erreichen sucht.

Wollte man sich auf die wirtschaftlichen Interessen der Künstler allein einstellen, so hätte jeder das gleiche Recht auszustellen; denn jeder will leben. Aber wie sollte auf solchem Wege eine Ausstellung zustandekommen, die mehr ist als eine verwirrende ungegliederte Masse? Es muß also zum mindesten die strenge Jury vorhanden sein, die Dilletantisches und Minderwertiges fernhält. Die Ausstellungsleitung sollte sich noch mehr als jetzt bemühen, ihr Ausstellungsniveau von vornherein durch Einladung eines Stammes von Künstlern und solchen Werken, die sie für besonders wesentlich hält, zu sichern. Da eine Allerweltsausstellung doch Utopie bleiben müßte, ist es nachdrücklich zu begrüßen, daß der Hannoversche Kunstverein sich mit Vorliebe für die Künstler des eigenen Landes einsetzt, denn tatsächlich ist ein großer Teil der besten der ausgestellten Werke aus der Hand nordwestdeutscher Künstler hervorgegangen. Darum ist nichts natürlicher als eine solche Zusammenarbeit des Kunstvereins mit seinen heimischen Korporationen, die ja zum Teil auch ein sehr weites Umfassungsgebiet haben wie die Vereinigung nordwestdeutscher Künstler, die neuerdings ihren Sitz in Hannover hat und die seit zwanzig Jahren überall, wo sie mit Ausstellungen an die Öffentlichkeit getreten ist, in Ehren bestehen könnte. Das Land von Oldenburg über die drei Hansastädte und südlich bis Hannover und Braunschweig besitzt zwar keine Akademie, kein Kunstzentrum, aber doch wertvolle und bedeutende Künstler in großer Zahl, die, zerstreut über das Land hin und auf sich gestellt, nach einer Heimstätte suchen, wie sie ihnen jetzt der Kunstverein geboten hat. Schon auf solchem Wege zeigt sich die Möglichkeit, die niederdrückende wahllose Massendarbietung zu vermeiden, und doch auch nicht in das Gegenteil zu verfallen, in die stark einseitige, nur einigen wenigen Künstlern und einem sehr kleinen Kreis von Freunden zugute kommende Ausstellungsweise. Wir sehen es der jetzigen Ausstellung an, daß sie den Weg aus der Masse zur Qualität gefunden hat, und gerade deshalb, weil hier ein vielversprechender guter Anfang gemacht ist, wird es nötig sein, sich zu ihm zu bekennen, damit der Flug nicht vorzeitig erlahmt. Die gesamten Räume bilden durch die geradezu verschwenderische, vornehme Art des Hängens — keine Wand überfüllt, kein Werk das seinen Nachbarn beeinträchtigt — ein überaus harmonisches Ganzes. Die kühle Wirkung der Zeichnungen und Aquarelle des Eingangsraums steigert sich in den Hauptsälen zu ernster Strenge. Besonders in dem Saale, wo Graf Kalckreuth und Ulrich Hübner vertreten sind, bis zur spritzenden Farbenfreude in dem Saale der Blumenstilleben und gibt überall ein schönes dekoratives Zusammenklingen der Werke.

Das ist so wohl überlegt und glücklich gelöst, wie man es bei den großen Ausstellungen der letzten Jahre selten und im alten Hannoverschen Kunstverein in früheren Jahren bestimmt nicht zu sehen bekam, und das bedeutet einen Gewinn, der nicht wieder verloren gehen darf.

Nun die ausgestellten Werke selber: Es fehlen leider einige der großen Namen. Bei Lieber-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

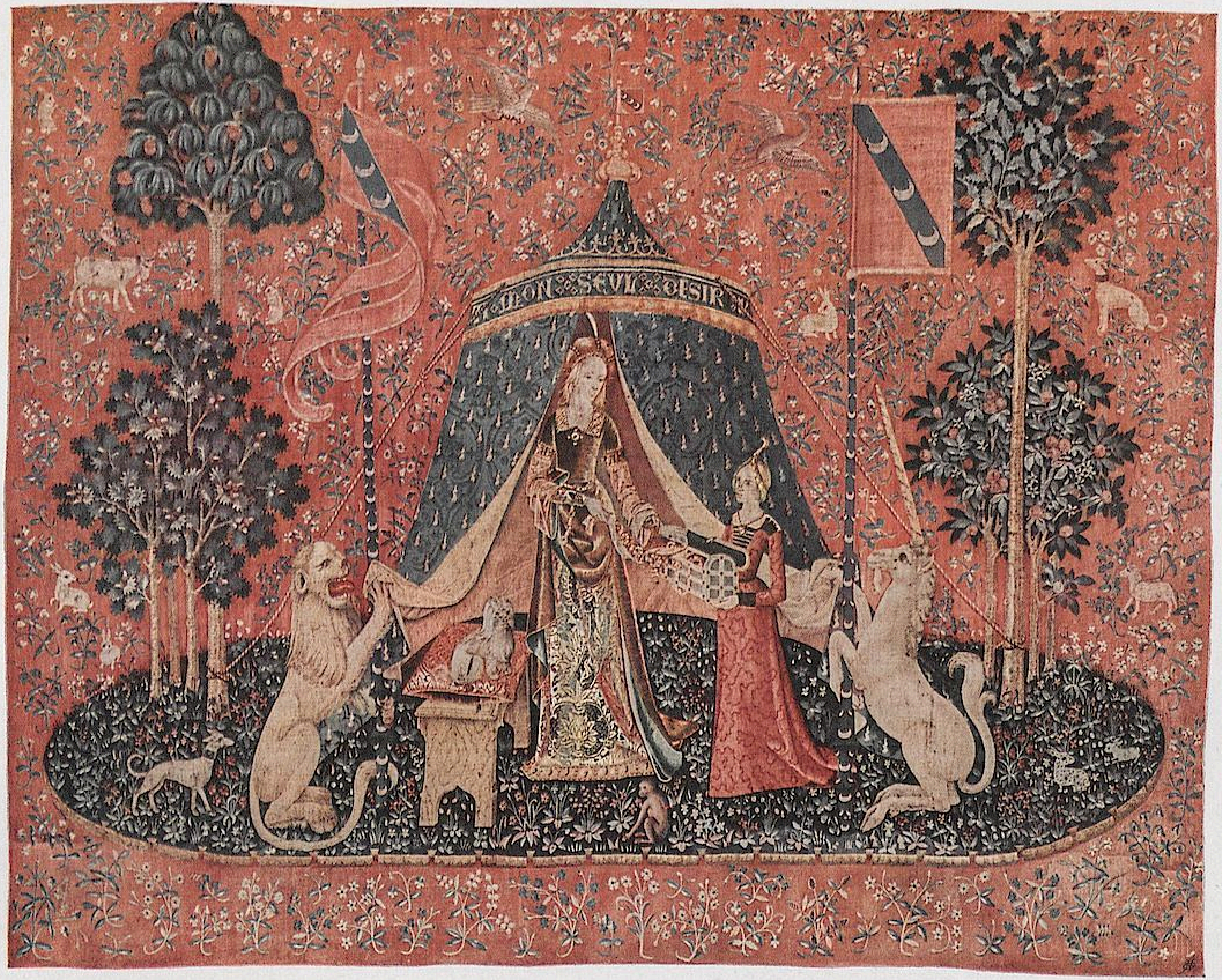
mann, Corinth und Slevogt beruht das, wie ich höre, auf unglücklichen Zufällen, denn die Ausstellungsleitung hat sich um sie bemüht, schon um einen Maßstab für das Niveau der Ausstellung zu geben aber auch weil erst mit diesen führenden Meistern die Ausstellung ein abgerundetes Gesamtbild der heutigen deutschen Malerei geben wird.

Aus München sind eine Anzahl von Künstlern vertreten, bei denen sich die alten verführerischen und gefährlichen Vorzüge der Münchener Malerei wieder einmal deutlich erkennen lassen: Tradition und Schule führen leicht zu einer geschmackvollen, bestechenden, abgerundeten Fertigkeit, die liebenswürdig und angenehm ist, aber noch nicht schöpferische Kraft bedeutet. Die „Scholle" war einmal der Hauptsitz dieser bravourvollen Pinselgymnastik, und Erich Erler-Samaden ist ein typischer Vertreter ihrer Art, ebenso wie der malerisch lebendigere Bauriedl mit seinen breit hingesetzten feintönigen Landschaften und der mit schmissigen Tierstücken und afrikanischen Motiven reichlich vertretene Otto Dill. Wieviel größer steht daneben die feierlich klassische, trotz ihrer fast ungelenken Trockenheit so monumentale Landschaft des Grafen L. v. Kalckreuth! Die meinetwegen altmodisch anmutende solide Sachlichkeit der malerischen Behandlung bewährt sich bei diesem vor bald zwanzig Jahren gemalten Meisterwerk aufs deutlichste. Glänzend als Techniker und jeder Aufgabe gewachsen zeigt sich Ulrich Hübner. Seine Palette ist reich und saftig geworden, seitdem er die silbrig tonigen Motive der Lübecker Bucht mit denen der Potsdamer Havelseen vertauscht hat. Überragend an altmeisterlichem Können steht sein Selbstbildnis da. Es ist locker und flüssig hingestrichen, hinausgehend über die Auffassung Liebermanns, moderner in Aufbau und Farbe und dabei doch Bildnis im besten Sinne des Wortes. Ein Vergleich mit den leicht kubistisch stilisierten, in der Fläche mit dekorativer Absicht spielerisch aufgeteilten Bildnissen von Burger-Mühlfeld, die nur in der Behandlung der Köpfe noch um eine Naturwiedergabe sich bemühen, läßt deutlich die Überlegenheit Hübners erkennen. In einer Zeit, in der erträgliche Bildnisse so selten geworden sind wie heute, verdient auch die geschmackvolle, leicht und frisch hingesetzte Gruppe einer jungen Mutter mit zwei Kindern von Linde-Walter als erfreuliche Leistung hervorgehoben zu werden. Etwas dünn in ihrer ganz körperlosen Flächigkeit und unlebendigen Farbe, aber überzeugend in der zeichnerischen Charakteristik sind die beiden Frauenbildnisse von Heitmüller. Eine sympathische Art, in der alten Schule erworbenes solides Können in moderner Weise anzuwenden, verraten die Gemälde von G. Wiethüchter, am meisten der große Akt mit der Tulpenvase; man freut sich jedenfalls, daß die Ausstellung das Moderne an sich nicht ablehnt: Ein Kunstverein kann sich nun einmal nicht zum Richter der Zeiten machen wollen. Ebenso freut man sich an der liebevollen Art, in der das Schaffen des verstorbenen E. P. Jordan in Erinnerung gebracht wird, des Mannes, der jahrzehntelang Ausstellungsleiter des Kunstvereins gewesen ist. Man stellt mit hoher Anerkennung besonders vor seinen kleinen Aquarellen fest, welch feiner, subtiler Kunst dieser später verbitterte und verbrauchte Maler doch fähig war. Sein junger Nachfolger im Amt als Ausstellungsleiter, der Maler Friedrich Karl Lippert, zeigt sich nach seinen Beweisen als tatkräftiger Organisator, als Künstler mit einem bravourös gemalten und interessant komponierten Tierstück. Unter den Landschaften sind wenige die so selbstverständlich und groß gesehen sind und dabei farbig rein und feinfühlig erfaßt wie „Das stille alte Haus" am beschneiten Abhang von Wilhelm Otto. Weitere Arbeiten die wir gern aus der Menge herausheben wollen, sind eine Landschaft von Seifert-Wattenberg und zwei figürliche sehr klangvolle Kompositionen von Karl Wiederholdt. Bei den Bildhauerwerken ist der in den großen Hauptformen ebenso sicher erfaßte wie im einzelnen mit feinem Takt durchgearbeitete Bildniskopf J. v. Hammersteins sowie die überlebensgroße freistehende Frauengestalt von Herting, die als Gartenplastik gedacht ist, als bedeutende Leistung hervorzuheben.

Nehmen wir die vielen Fortschritte in der Auswahl des Ausstellungsgutes, in der Ausstattung und Benutzung der Räume, in der Zusammenfassung der Künstlerschaft aller Richtungen zur Mitarbeit, als Erfolge der frischen Tatkraft des Vorstandes und besonders des Malers Friedrich Karl Lippert zusammen, so verdient diese Ausstellung als ein guter Auftakt, der für die Zukunft den Kunstfreunden noch reiche Früchte verspricht, Anerkennung und Unterstützung als Ansporn zum zielbewußten Weiterarbeiten.

Professor Dr. Schaefer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



TOURAINER BLÜTENTEPPICH

DIE DAME MIT DEM EINHORN

Museum Cluny, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TOURAINER BLÜTENTEPPICH — ENGEL MIT SPRUCHBAND

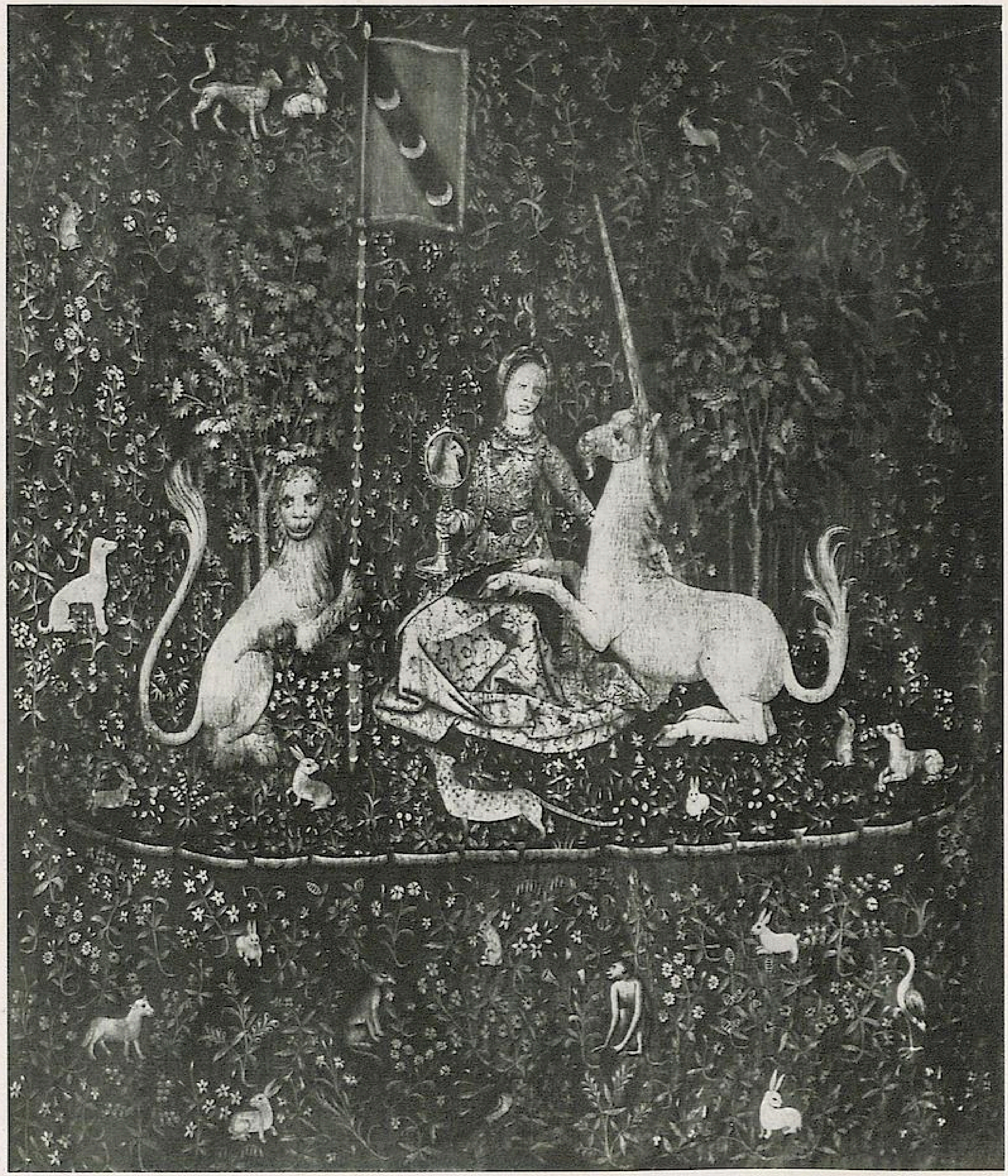
DIE TOURAINER BLÜTENTEPPICHE

Die Bedeutung, die im Süden Europas während des Mittelalters die monumentale Wandmalerei hatte, fiel in den nördlichen Ländern, deren rauheres Klima der Erhaltung von Fresken nicht günstig war, dem gewirkten Wandteppich zu. Er schmückte wie jene die kahlen Wände in Kirchen und Palästen; er wurde durch den stofflichen Reiz seiner kräftig gefärbten Woll-, seiner schimmernden Seiden- und Metallfäden, durch die ornamentale Klarheit seiner Umrisse, durch die Bestimmtheit der Farbgrenzen, durch die Ausdruckskraft seiner Linien zu einem bevorzugten Dekorationsträger.

Wie so oft vererbte auch hier die ältere Gattung der jüngeren ihre stilistische Eigenart. Die Mehrzahl der textilen Gemälde der Frühzeit folgten in ihren gewaltigen, vielfigurigen Kompositionen, in dem bunten Reichtum ihrer gegenständlichen Motive, in der Art ihrer räumlichen und perspektivischen Lösungen den Vorbildern der Wandmalerei. Architektonischen Gesetzmäßigkeiten entsprangen die Kompositionen der mächtigen Wandteppichzyklen aus den Werkstätten von Tournai und Brüssel. Und wo nicht der Stil der Wandgemälde den Aufbau bestimmte, dort wurden — im wesentlichen ist das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts dieser Entwicklung gewidmet — die Kompositionsgesetze der Tafelmalerei in die Wirkkunst übernommen. Alle Bildakzente wurden wie auf der gemalten Tafel zu einer wohlabgewogenen einheitlichen Gruppierung zusammengeschlossen. Plastische und räumliche Probleme drangen in das Gesichtsfeld der Bildwirkerschulen und die Wiedergabe eines Naturausschnittes in seiner sachlichen Wirklichkeit wurde Aufgabe und Ziel auch des Teppichbildes.

Neben diesen Hauptrichtungen der Teppichkunst im 15. Jahrhundert lief eine andere, die das Problem der Raumausschmückung nicht im Sinn von räumlich gesehenen, dreidimensionalen Darstellungen wie die Wandmalerei, nicht in einheitlicher Geschlossenheit wie die gemalte Tafel, sondern im Sinn einer rein tapetenmäßigen Flächendekoration löste. „Verdüren" nannte man schon im 14. Jahrhundert derartige Wirkereien, unter denen die Tourainer Blütenteppiche, die ihrer Mehrzahl nach schon der Wende des 15. Jahrhunderts angehören, sich durch technische und stilistische Gemeinsamkeiten zu einer Sondergruppe zusammenschließen. An den Ufern der Loire ist die Heimat der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



TOURAINER BLÜTENTEPPICH DAME MIT DEM EINHORN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TOURAINER BLÜTENTEPPICH DAME AN DER ORGEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Blütenteppiche zu suchen. Auf diese Gegend weist sowohl der Auffindungsort der meisten Stücke, die vielfach aus den Kirchen und Schlössern der Touraine stammen, wie die Herkunft der Besteller und Besitzer, die durch eingewirkte Wappen zum Teil identifiziert werden konnten. Die Touraine wurde im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts die Residenz der französischen Könige und der Mittelpunkt eines reichen Kunstlebens.

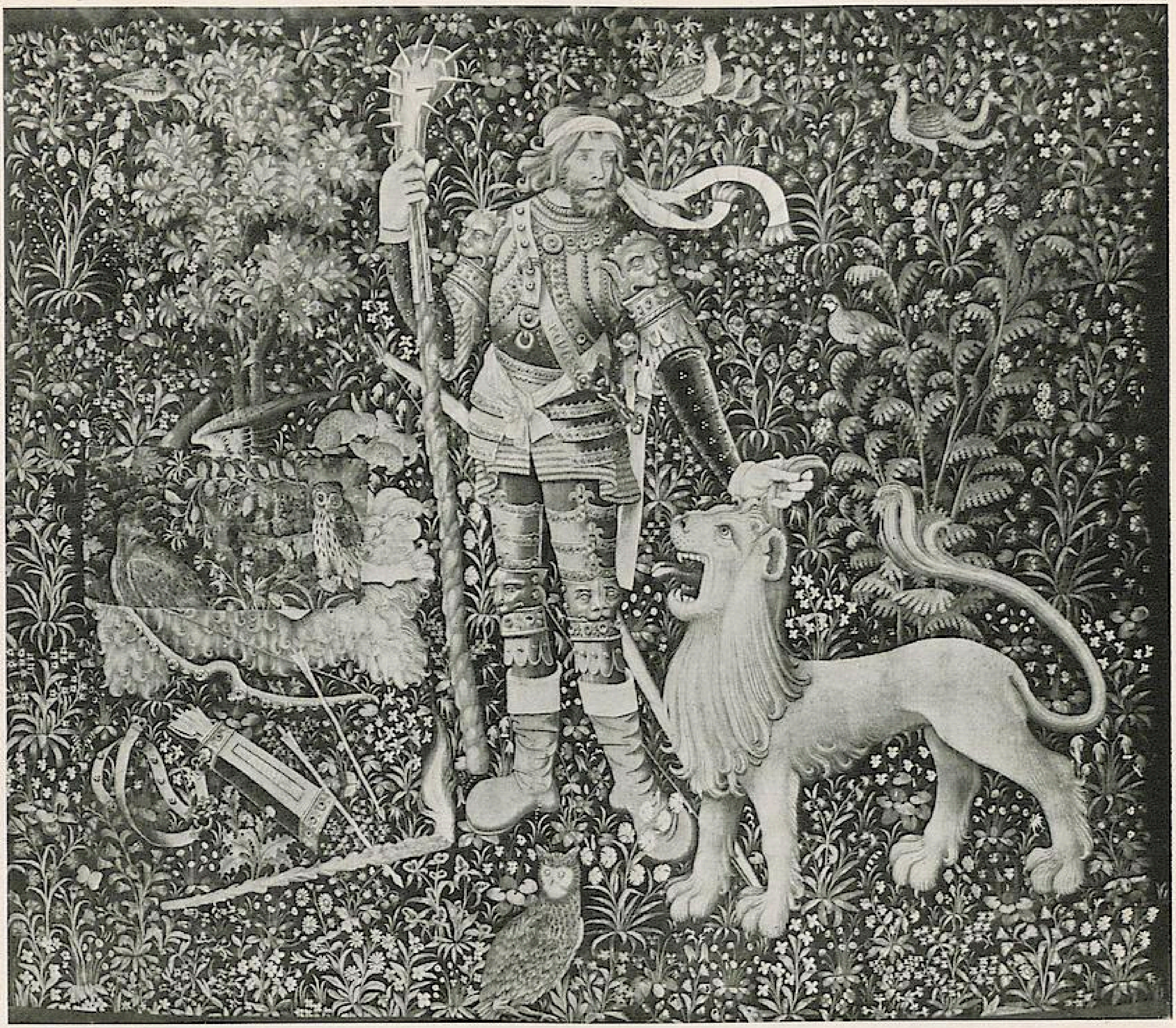
Bezeichnend für die ganze Gruppe ist die Behandlung des Hintergrundes. Eng aneinander gerückte naturalistische Blumenstauden überspinnen die Fläche. Mit größter Sorgfalt und Sachlichkeit sind die einzelnen Blätter- und Blütenformen individualisiert. Wicken und Veilchen, Nelken und Winden, Stiefmütterchen und Gänseblümchen, Rittersporn und Akelei sind in dichten Büscheln nebeneinander gereiht und könnten mit Hilfe eines botanischen Lehrbuches ohne Schwierigkeit nach Familien und Spielarten gesondert werden.

Aber unvermittelt neben diesem neuen Naturalismus, der mit größter Treue und Objektivität, mit innigem Eingehen auf die organische Struktur die zarten Blumen und Blätter der Wirklichkeit nachbildet, steht die abstrakte Idee des Tapetenhintergrundes, der die Fläche wie ein ornamentales Gewebemuster füllt und allen räumlichen Werten entgegenwirkt. Den naturalistischen Blumen fehlt kompositionell jede naturalistische Konsequenz. Sie täuschen uns keinen Wiesenrain, keine Blütenhecke, keine Blumenlaube vor. Sie stehen ganz tapetenmäßig auf dem dunkeln Grund und bedecken gleichmäßig das ganze Bildfeld. Mitten aber in diese knospende Wunderwelt, in dieses blühende Gewirr sind in planem Neben- und Übereinander einzelne Figuren gesetzt, die in keiner geistigen oder gegenständlichen Beziehung zueinander stehen, Putten und spielende Kinder, Vögel und Vierfüßler; oder es erscheinen einzelne Heiligengestalten, mythologische Figuren, Wappenträger, Genreszenen, die dem höfischen Kreis entnommen sind, alle in raumloser Flächenkomposition, ihrer körperlichen Wesenheit entkleidet, vor die Fassade des Blütengrundes gestellt. Höhepunkte der Entwicklung bedeuten die sechs für ein luxuriöses Frauengemach bestimmten wundervollen Behänge mit der „Dame à la Licorne“ im Musée Cluny zu Paris. Die Dame mit dem symbolischen Einhorn kehrt auf allen sechs Stücken wieder. Eine literarische Deutung der Darstellungen steht noch aus, doch scheint die Beziehung auf eine adelige Bestellerin nicht zu verkennen. Die sechs Teppiche stammen aus dem Schloß von Boussac (Creuse). Die eingewirkten Wappen sind die des Geschlechtes Le Viste, einer angesehenen Lyoner Adelsfamilie. Das künstlerische Zusammenspiel der bunten Blütentapete vor karminrotem Hintergrund mit der feinfühligen Kalligraphie der gegenständlichen Darstellungen, die köstliche Zartheit und Harmonie, der unendlich kultivierte Geschmack der Gesamtfarbenstimmung, die lyrische Empfindsamkeit, die manierierte Zierlichkeit der lieblichen Szenen machen die sechs Behänge zu Marksteinen in der Geschichte der französischen Bildwirkerkunst.

Die Tourainer Blütenteppiche wurden ohne jene Einrahmungen oder Bordüren gewirkt, wie sie die Stücke aus anderen Werkstätten der Zeit zu tragen pflegten. Die Bordüre vertrat die Stelle des Bilderrahmens und war die Anzeige, daß das umrahmte Textilgemälde nach allen vier Seiten begrenzt und abgeschlossen, von der Umwelt isoliert, ein selbständiges Ganzes ist. Die Tourainer Blütenteppiche, die nach allen vier Seiten zu unendlichem Rapport ergänzt werden konnten, fügten sich in die Tektonik der Wände als dienende Glieder, sie überzogen — häufig zwischen Vertäfelungen eingespannt — mit ihrem blühenden Blumenmuster die kahlen Mauerflächen, wie in späterer Zeit schwere Brokat- und Seidenstoffe. In diesem Sinne sind sie die Vorläufer unseres billigen Wandteppichersatzes, der bedruckten Papiertapete, die im bürgerlichen Haushalt seit langem die Stelle des aristokratischen Wandteppichs usurpiert hat.

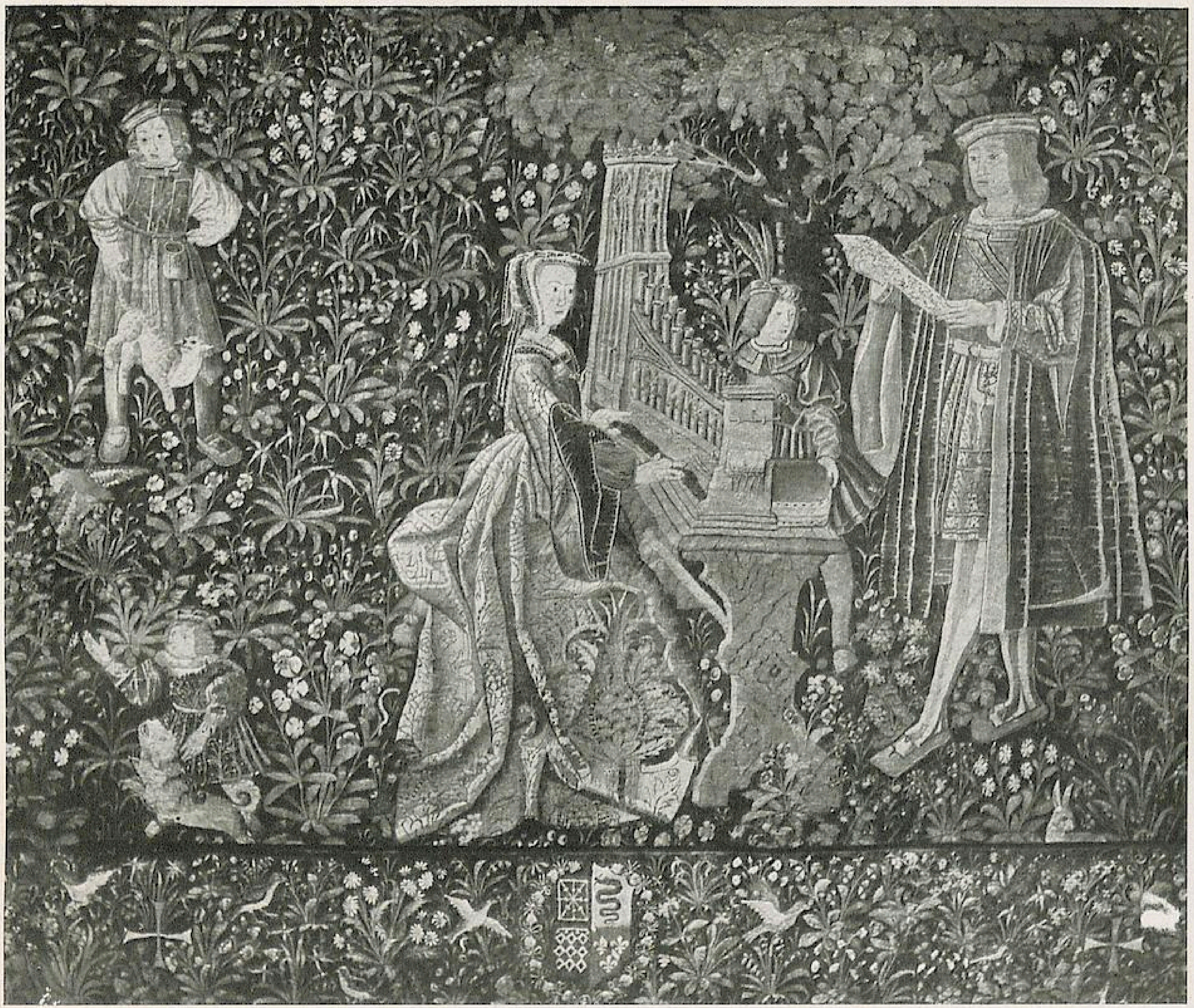
Betty Kurth (Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



TOURAINER BLÜTENTEPPICH HERKULES UND DER NEMÄISCHE LÖWE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



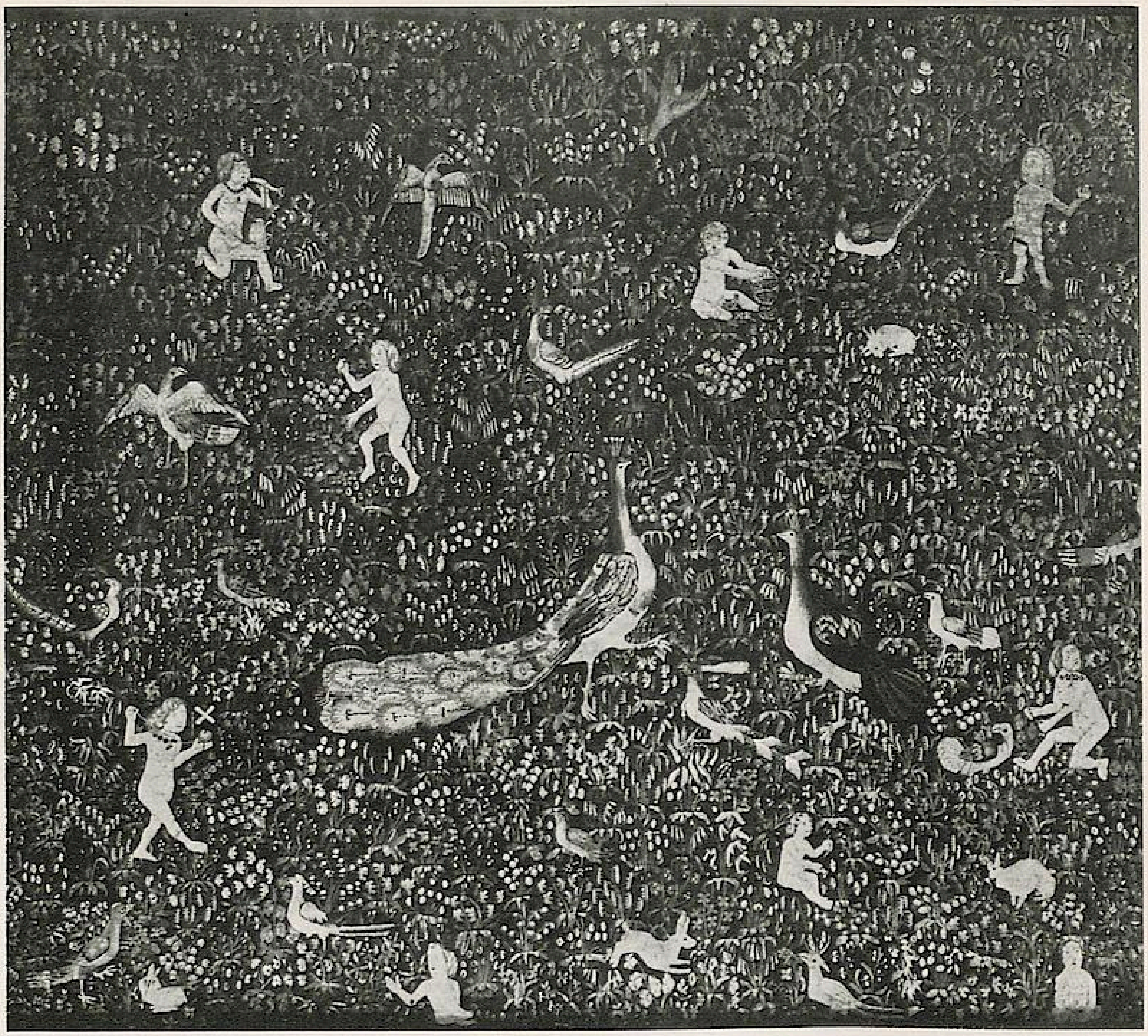
TOURAINER BLÜTENTEPPICH KONZERT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TOURAINER BLÜTENTEPPICH

KONZERT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

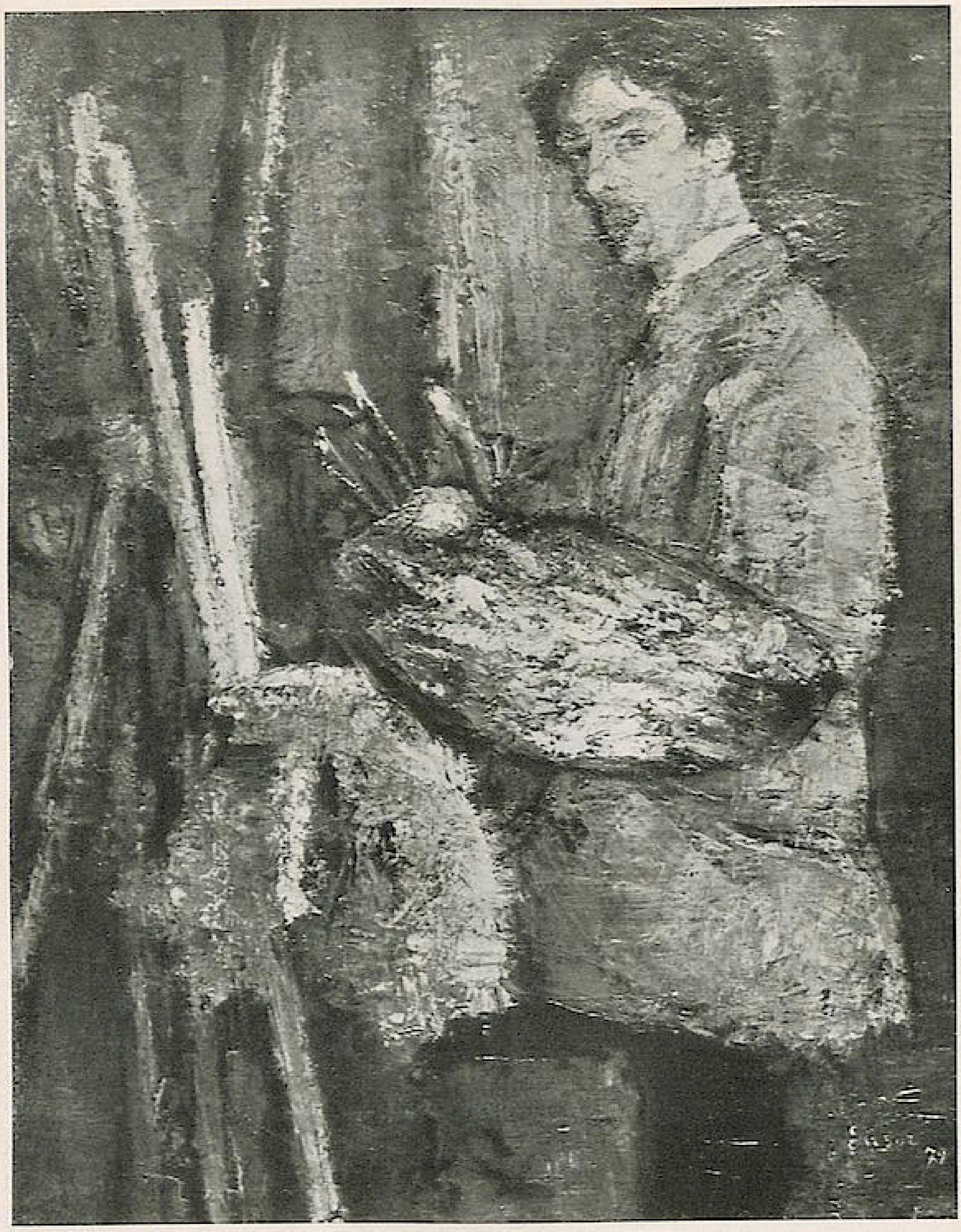


TOURAINER BLÜTENTEPPICH TIERE UND PUTTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAMES ENSOR — DAME MIT FÄCHER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAMES ENSOR SELBSTBILDNIS 1875

JAMES ENSOR

James Ensor verdient unter den großen Künstlerhelden, die unentwegt, trotz aller Angriffe und Mißverständnisse, denen sie jahrelang ausgesetzt waren, ihren Weg fortsetzten, als ein Pfadweiser ersten Ranges vor vielen anderen hervorgehoben zu werden. Sein Lebensgang, so wie ihn uns der vortrefflich orientierte Le Roy schildert, ist nicht belebt — aber fest, zäh und sicher.

Ensor wurde am 13. April 1860 in Ostende geboren als Sohn eines Engländers, der als Kaufmann in Ostende festen Fuß gefaßt hatte. Seine Mutter ist, ihrem Namen Haegeman nach, wohl niederländischen Geblütes gewesen.

Die Eltern ließen ihrem James offenbar mehr Entwicklungsfreiheit als andere. Er durfte sich seinen Beruf wählen ohne jede Einrede. Und seine Begabung zeigte sehr früh den Weg, den er beschritten. Er wird Maler aus Instinkt — nicht aus irgendwelcher Schulung, die etwa darauf abzielte, aus der Begabung mit allen Mitteln das Größtmögliche herauszuholen. Mit vierzehn Jahren trat die malerische Begabung deutlich hervor, mit siebzehn Jahren wird er Schüler der Akademie in Brüssel und bleibt dort drei Jahre.

Wir weisen auf das Werk hin: Gregoire Le Roy, James Ensor, Bruxelles et Paris, G. van Oest & Cie., Editeurs, 1922. Mit etwa 80 Tafeln und 50 Textabbildungen. 4°.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Unter seinen Mitschülern waren Fernand Khnopff, Charlet, Duyck. Von seinen Lehrern gewinnt nur Portaels Bedeutung. Nur gegen dessen Lehren sträubt sich der junge Maler nicht. Die andern sahen in der Natur nur immer das, was er nicht mehr in ihr sehen wollte. Sie waren brave Folger verbrauchter Methoden und Prinzipien.

Mächtig ist das Gefühl Ensors gegen allen toten Traditionalismus, gegen das tote Auge und Lehrschema der alten Lehrer; aber er bäumt sich offenbar noch nicht als Maler gegen sie auf, er fühlt wohl, daß ihm hierzu noch das Können fehle, aber schon jetzt wird er zum satirischen Zeichner und Schriftsteller.

Seinen Monolog „Drei Wochen auf der Akademie" sollten alle Künstlerlehrer einmal lesen — er wird von Le Roy abgedruckt —, er ist voll Ironie und tieferer Bedeutung. Der Spott über die diametral entgegengesetzten Lehren der Maler wird leider nicht so leicht veralten. Ensor hat jedenfalls unter den Ungerechtigkeiten und dem mangelnden Verständnis für seine originale Art der malerischen Auffassung schon damals eine unvergeßliche Leidenszeit durchgemacht. Er malt jetzt schon anders, er taucht alle Figuren in ein silbernes Licht — alle akademische Zeichnung wird von der Farbe aufgesogen. Das Ganze ist ihm wichtiger als die Teile, keine Bewegung seiner Gestalten ist irgendwie konventionell, — 1880 geht er trotz seiner Verehrung für Portaels nach Ostende zurück. Und dieses Jahr schon findet er sich ganz als den Maler, als der er gilt und Geltung behalten wird. Das erste selbständige Schaffensjahr ist, wie Verhaeren richtig erkannt hat, das entscheidende. In diesem einen Jahre malt er nicht weniger als 30 Bilder. — Groß, blaß, mager, lebt er ein Leben für sich. Man nennt ihn seiner verhärmten Erscheinung wegen den Gevatter des Todes. — Er ist stolz wie ein Spanier, ist phlegmatisch wie ein Engländer, geistesabwesend wie ein Träumer. Als Zweiundzwanzigjähriger malt er das Bildnis seines Vaters, das nach fast 40 Jahren als gefeiertes Gemälde der ganzen Epoche ins Museum von Brüssel einzieht.

Er hat aber damals außergewöhnliches Glück, ein Glück, über dessen Zustandekommen man freilich erst einmal orientiert sein möchte, bevor man von frühem Erkennen eines gewaltigen Malers reden darf. Zwei jetzt berühmt gewordene Bilder seiner Hand — „Der bürgerliche Salon" und „Die Chinoiserien" werden vom Pariser Salon aufgenommen, der an die 7000 Bilder zurückgewiesen hat.

Zu bedeuten hat dieser Erfolg kaum etwas — denn im gleichen Jahre weist der Antwerpener Salon seine „Austernesserin" zurück. Und nun erst beginnen die heimlichen und öffentlichen Angriffe auf den neuen Maler.

Zwei Jahre später schickt ihm der Brüsseler Salon sogar alles, was er eingesandt, zurück. Meunier ist der einzige der Jury, der offen bedauert, daß er nichts gegen die unverdiente Zurücksetzung tun konnte.

Aber der junge Künstler läßt sich nicht irre machen. Obwohl er in der elterlichen Familie nichts als Zwietracht und Unordnung findet, bleibt er tapfer und voll freiheitlichen Überschwangs. Wenn hier Le Roy bemerkt: solche Widerstände als ein gutes Mittel der Selbsterziehung eines Künstlers hinzustellen, sei Unsinn — so kann ich ihm nicht recht geben. Sie sind bedauerlich — aber sie bleiben doch ein Maßstab für das entscheidende Selbstbewußtsein, die Energie, die Zielsicherheit, die den Künstler beseelt. In der Tat sind sehr frühe und sehr glänzende Erfolge viel mehr Künstlern zum Unglück geworden als Angriffe. Elend und Not sind an Ensor nie herangetreten, um so intensiver litt er unter dem Unverständnis der Umgebung und der meisten, die Bilder von ihm zu sehen bekamen.

Sein Atelier füllte sich rasch mit zurückgewiesenen Werken, und wenn auch dadurch die Schaffenslust gehemmt wurde, so machte Ensor doch damals gerade in der koloristischen Verfeinerung größte Fortschritte.

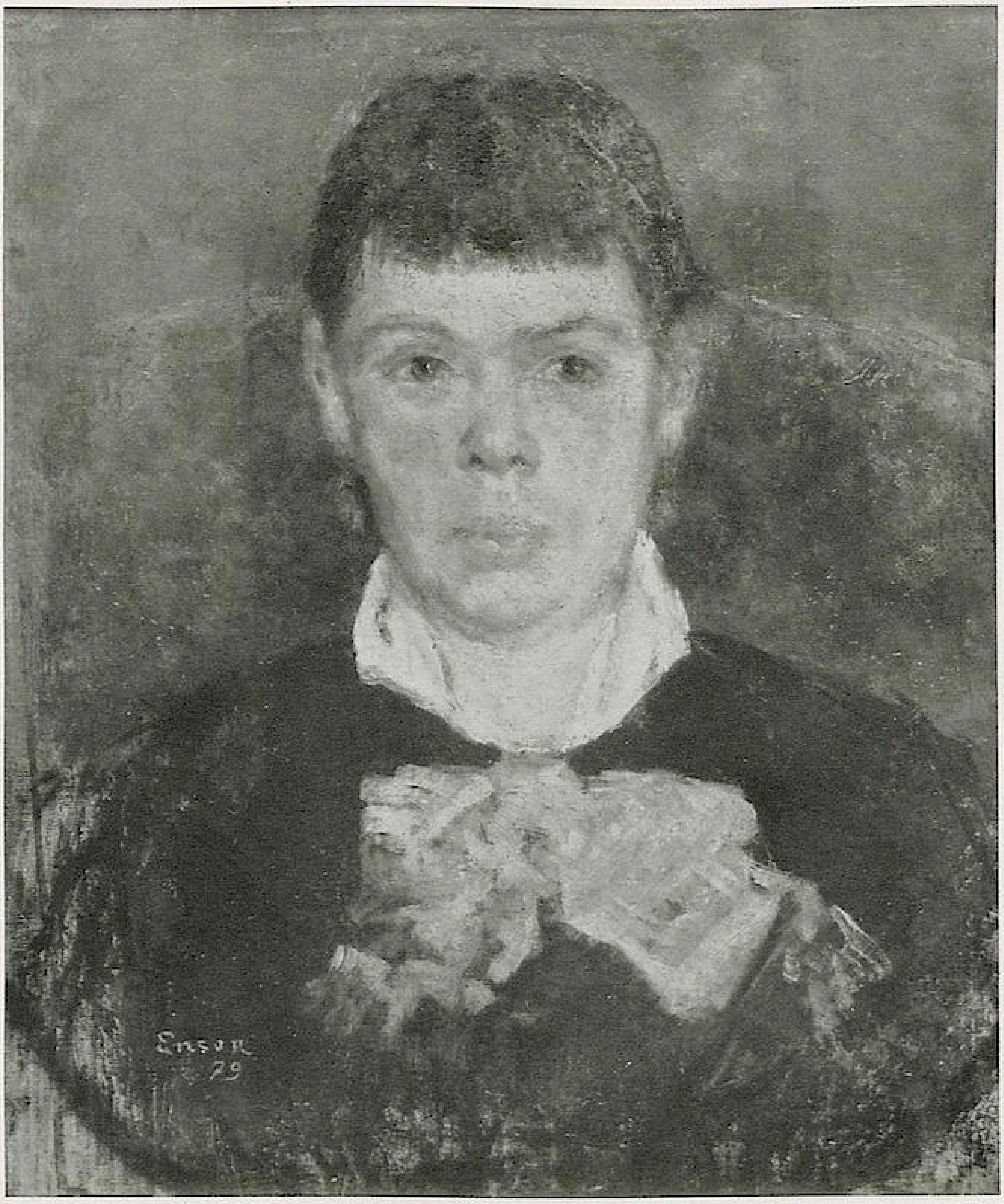
In diesen Jahren kam es zur Gründung der unabhängigen Künstlergruppe „Les Vingt". Auch Ensor ist dabei. — 1883 findet die erste Ausstellung der „XX" statt.

Doch auch in dieser fortschrittlichen Gruppe tritt dem großen Maler eigener Überzeugung die Opposition entgegen.

Sein „Einzug Christi in Brüssel" hatte unliebsames Aufsehen erregt; das Ministerium drohte der Gruppe das Ausstellungslokal, das es ihr zur Verfügung gestellt hatte, zu entziehen — doch Toorop und einige andere hielten Ensor vom Austritt zurück. Aber es ging ihm nicht besser. Im nächsten Jahre verweigerte ihm die Jury alles, was er eingesandt. Dieses vergebliche Bemühen, diese fortgesetzten Angriffe auf den neuen Künstler dauerten 20 Jahre.

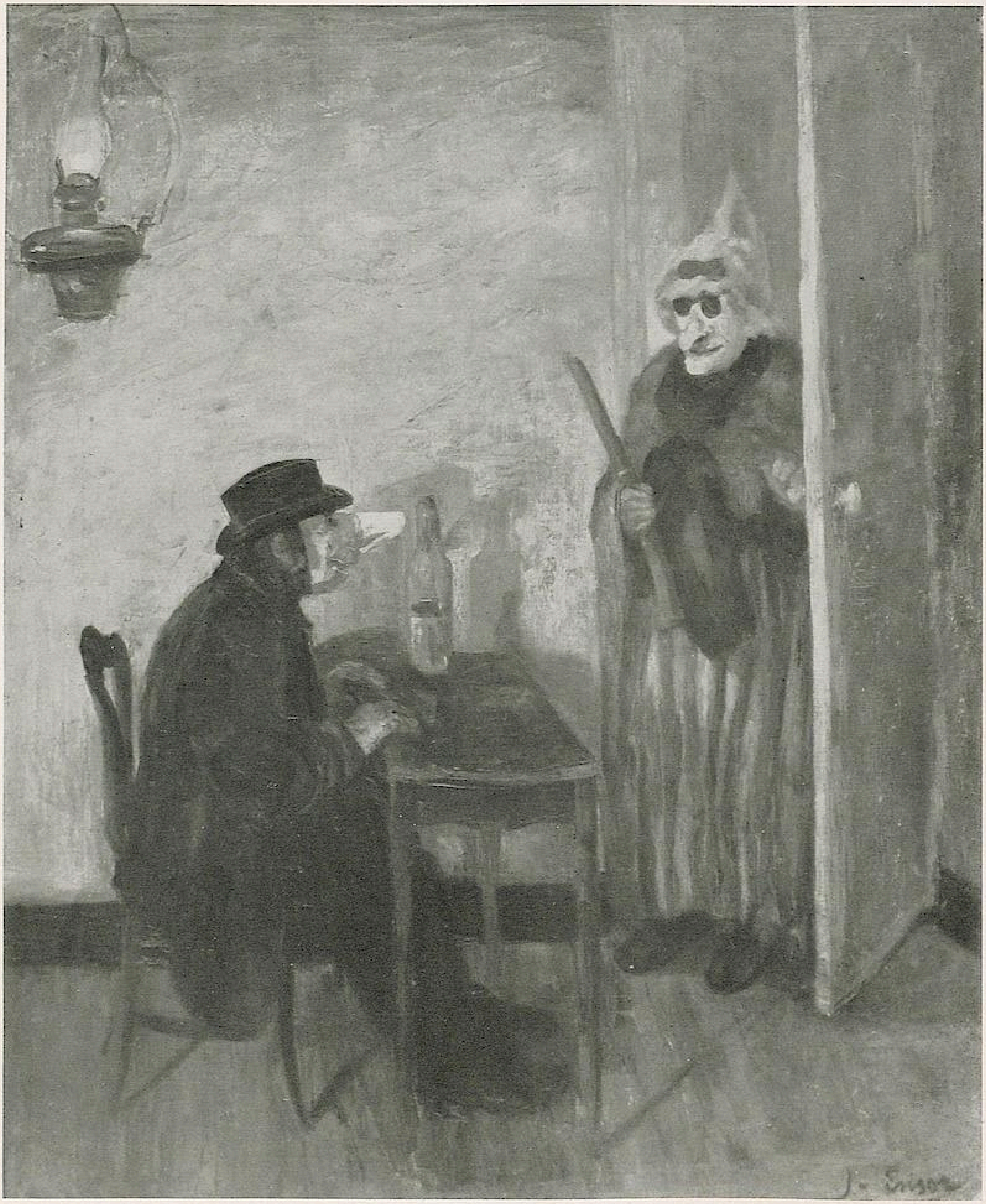
Ensor reist sehr selten. Er war 1892 nur einige

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



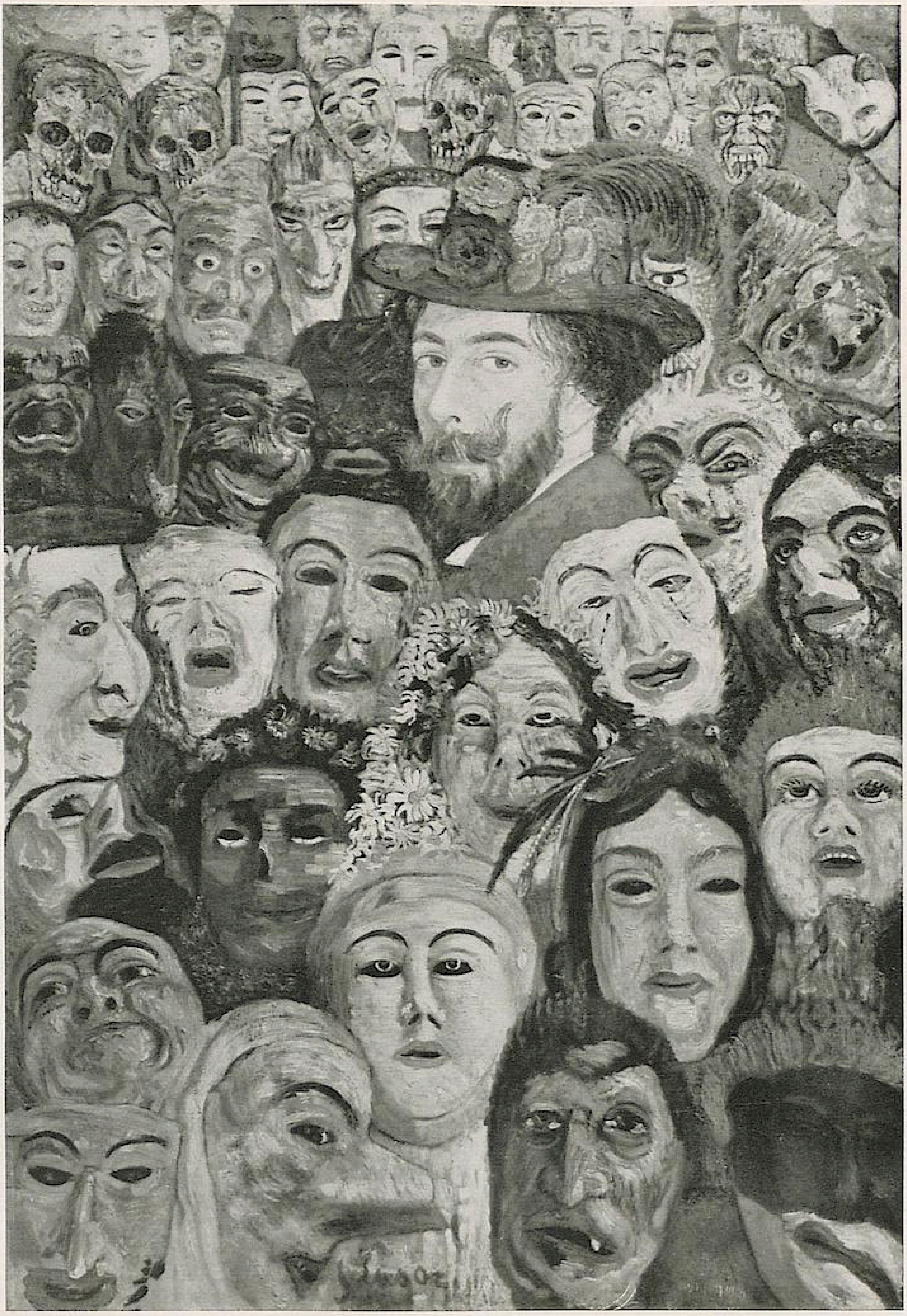
JAMES ENSOR DIE FRAU MIT DER STÜLPNASE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAMES ENSOR SKANDALMASKEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAMES ENSOR SELBSTBILDNIS MIT MASKEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAMES ENSOR — KINDER BEI DER TOILETTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAMES ENSOR — SCHLITTSCHUHLÄUFER (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAMES ENSOR — DIE INTRIGE

Tage in London gewesen, nur zwei- oder dreimal in Paris. Im übrigen scheinen ihn nur gelegentlich die Museen von Amsterdam und Haarlem gefesselt zu haben. Um so größer wird er auf seinem engen Landesgebiet Entdecker immer neuer farbiger Schönheiten des Meeres und seiner großen Luft zumal. Ob er die Landschaft seiner Heimat malt oder radiert oder zeichnet — er gibt das Wunder der Luft, die alles auflöst, die Wunder aller Farben in einer Weise wieder, die nun das Staunen aller Kenner erweckt. Aber der allzu eng behorizonte geistige Kreis der Ostender Heimat macht ihn geradezu zu einem Maler der Masken und Grimassen, wie es vor ihm keiner gewesen.
In diesen malerisch reizvollen, im Ausdruck so fürchterlichen Masken und Grimassen hat sich Ensor freigemacht von all der Niedertracht, Stumpfheit, Dummheit und Gemeinheit, von all der grauenerregenden Spottsucht aus Unverstand, die den Maler in all seinen besten Schaffensjahren in Ostende umgab.
Le Roy spricht hier mit Recht von einem einzigartigen Werke in der Geschichte der bildenden Kunst. Die Masken Ensors bilden die Synthese alles Häßlichen des menschlichen Gesichts, und nirgends so stark wie in seinen Masken scheint sich mir die fabelhafte malerische Kunst Ensors mit seiner unerhört scharfen, fast spitzigen Art der Persiflierung zu verbinden.
Bei größerem Wechsel der Umgebung läßt sich denken, daß der Künstler nicht so unter dem stereotypen Eindruck des Stumpfsinns der wahrhaftigen „Masken“ seiner engeren Landsleute gelitten hätte — aber die Gabe, die er daraus künstlerisch gehoben, war doch die furchtbare Einsamkeit eines großen Sehers unter neidzerfressenen kleinen Spießbürgern und Kollegen wert.
Auf der Brüsseler Ausstellung, die 1896 veranstaltet wurde und mit der die Epoche des Erfolges Ensors beginnt, kaufte der Staat den „Lampenputzer“, das Bild, das 15 Jahre früher schon gemalt war und das nicht gerade die stärksten Eigenschaften der Malerei Ensors verkörpert. — Als aber die Stadt Lüttich die „Austernesserin“ erwerben wollte und das Bild bereits im Museum aufgehängt worden war, protestierte ein weiser Magistrat gegen den Ankauf mit Erfolg, weil das kein Gegenstand sei, vom Volke betrachtet zu werden.
Auch große Ausstellungen einzelner Künstler finden nie das ganze Publikum, das sie verdienen mögen. Ein Werk über den Künstler, das gleichzeitig bildhaften Einblick in seine ganze Schaffens- und Auffassungswelt gewährt, er-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

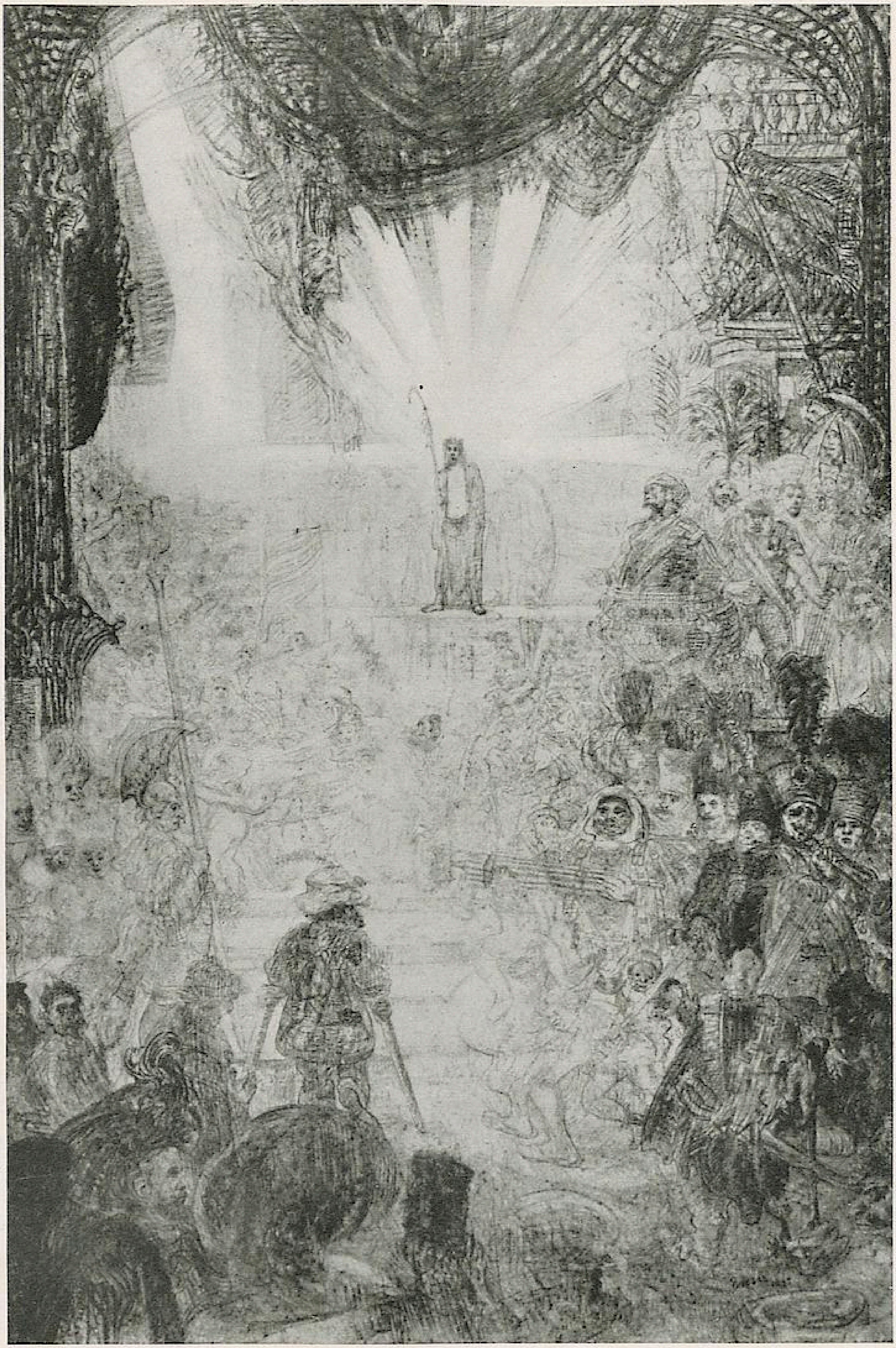
JAMES ENSOR PIERROT UND SKELETTE

weitert heute meist viel mehr den Kreis der Freunde. — Das erfuhr auch Ensor, als die sehr zu rühmende Zeitschrift „La Plume“ im Jahre 1899 ein Ensorheft herausgebracht hatte.
Die besten literarischen Landsleute Ensors kamen darin zu Wort, aber auch diese Publikation hat nicht die hämischen Feinde des Malers zum Schweigen, hat die neidischen Schweiger nicht zur öffentlichen Anerkennung seiner Größe zwingen können; aber eine Glorifikation Ensors von wohltätigster Wirkung war sie doch.
Ganz langsam wuchs der Kreis des großen belgischen Malers. Als aber in Brüssel 1920 die große Ausstellung des ganzen Werkes Ensors veranstaltet wurde, war das ein Künstlerfest im wahrsten Sinne des Wortes. Die Begeisterung der künstlerischen Jugend kannte keine Grenzen und drei Tage soll das Fest gedauert haben. — Nun ist er kein Einsamer, kein Unverstandener mehr, — nun ist er ein wirklich berühmter und gefeierter Mann seines Landes — ja der künstlerischen Welt .....
So weit folge ich den höchst interessanten Mitteilungen und Ausführungen Le Roys, dessen Werk ein literarisches Monument darstellt, zu dem auch wir den Künstler und die niederländische Kunstwelt herzlich beglückwünschen.
Das Werk Le Roys gibt uns erfreulicherweise eine ganze Reihe von Selbstbildnissen des Künstlers und eine höchst lebendige Photographie von ihm nach dem Leben. Aufrecht, fast abweisend, frei von jedem Bemühen, für sich zu werben oder gar zu gefallen, ist seine Erscheinung durchaus entsprechend seiner aufrechten künstlerischen Haltung durch alle Jahrzehnte seines Schaffens.
Ensors Graphik, für die man sich in Deutschland seit langem sehr interessiert, hat einen star-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

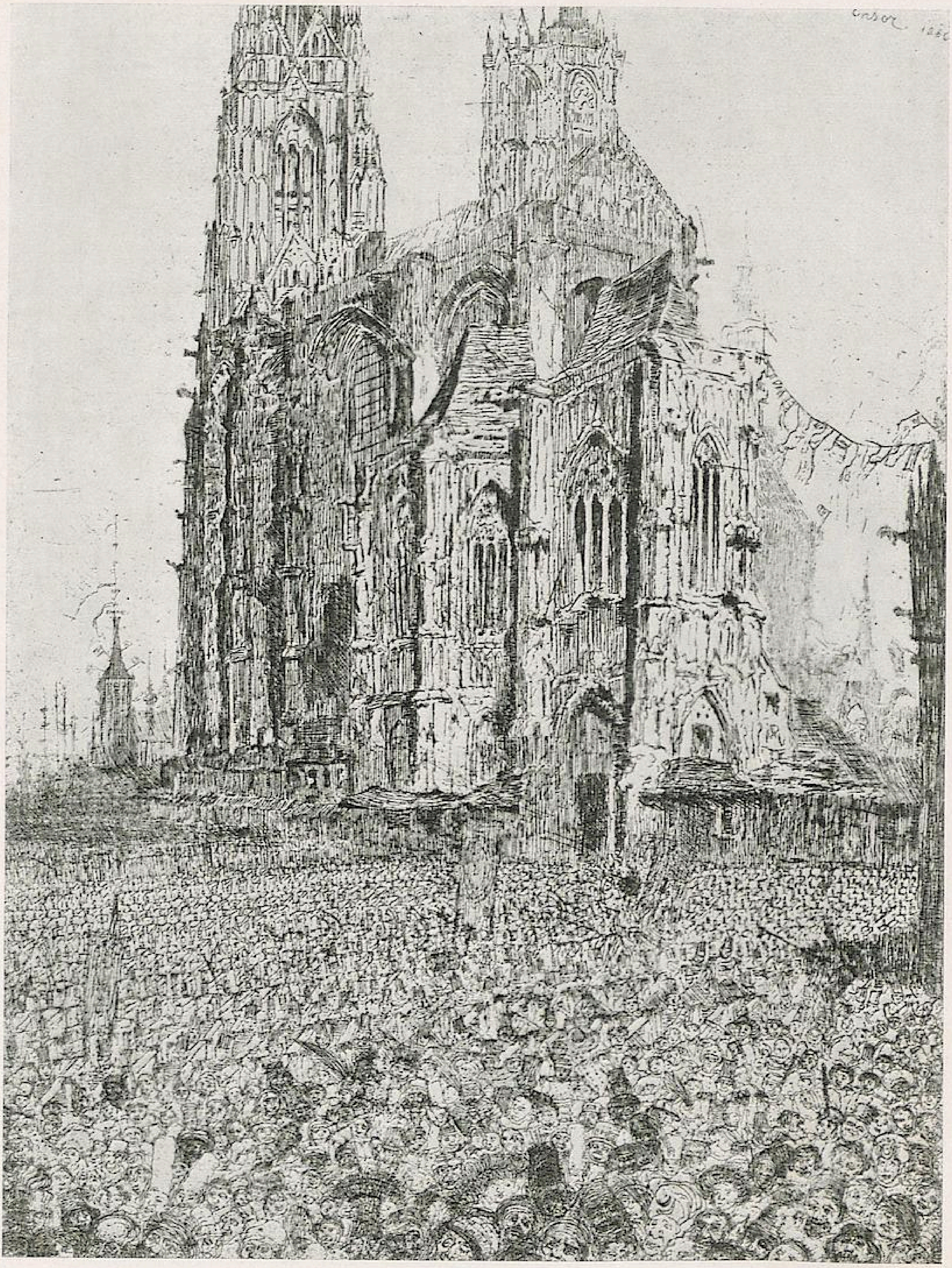
JAMES ENSOR — ANBETUNG DER HIRTEN (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAMES ENSOR — ECCE HOMO (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAMES ENSOR DIE KATHEDRALE (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAMES ENSOR

DER TOD VERFOLGT DIE MENSCHHEIT (RADIERUNG)

ken künstlerischen Reiz durch fabelhaft zartes Lineament; der Spott und Hohn, den der Künstler über seine engere Welt ausgießt, ist dort immer so traumhaft-frei gefaßt, daß er sich hoch über die engere Sphäre der Karikaturisten der Gesellschaft erhebt. Freilich, ein Zug der bitteren Phantastik Ensors scheidet ihn sehr wesentlich von unserm größten Phantasten Kubin: Während dieser sich als Künstler durchaus freizumachen und zu halten weiß von persönlichen Erlebnissen, mehr die ganze Menschheit und die ganze kuriose Welt bespiegelt, kommen Ensors keifende Masken unmittelbar aus des Künstlers engster Umgebung. So hat tatsächlich Ensor seine ganz eigenartige Stellung auch unter seinen nächsten Verwandten — von denen allerdings Le Roy weniger wissen zu wollen scheint, als historisch begründet ist.

Bredt-München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDERS ZORN ALS RADIERER

Der Name Anders Zorn weckt die Vorstellung von sehr wirksamen Radierungen, breite, in verschiedenen Richtungen heruntergefegte Strichlagen ergeben ein einprägsames Bild, von Porträts mit starker Helldunkelwirkung und von vielen Mädchen- oder Frauenakten, die Porträts zu sein scheinen. Zorn ist ein Name von internationaler Betonung wie etwa Rops oder Herkomer, er ist wie diese der Stolz der Auktionskataloge und der Graphiksammler. Diese ein wenig primitiven Vorstellungen kann man erweitern in dem eben neu aufgelegten Band „Anders Zorn“ der Sammlung „Graphische Bücher“, die Ernst Arnold in Dresden herausgibt*). Das Buch ist sehr schön gedruckt und gibt in seinen hundert Reproduktionen nach Radierungen Zorns eine erschöpfende Darstellung seiner Kunst.

Zorn ist kein Problem, um das man ringen müßte. Er ist eine von den glücklichen Naturen, die etwas machen, das überall einleuchtet, die fröhlich und unbekümmert ihr Talent nützen. Dieses erscheint wie eine reine Naturgabe, etwa wie die besonderen Stimmbänder eines Tenors, und für nichts ist das Publikum so dankbar wie für diese Art von Veranlagung, die gibt, ohne zu verlangen. Typisch für sie ist das Fehlen einer eigentlichen Entwicklung. Die Leistung ist nicht so wie bei den großen Meistern ein fortlaufendes Bild des Lebens, vom Überschwang und der Problematik der Jugend bis zur Weisheit und Tiefe des Alters, sie ist nach den ersten Versuchen da, bleibt konstant und verflacht eher, als daß sie sich steigert.

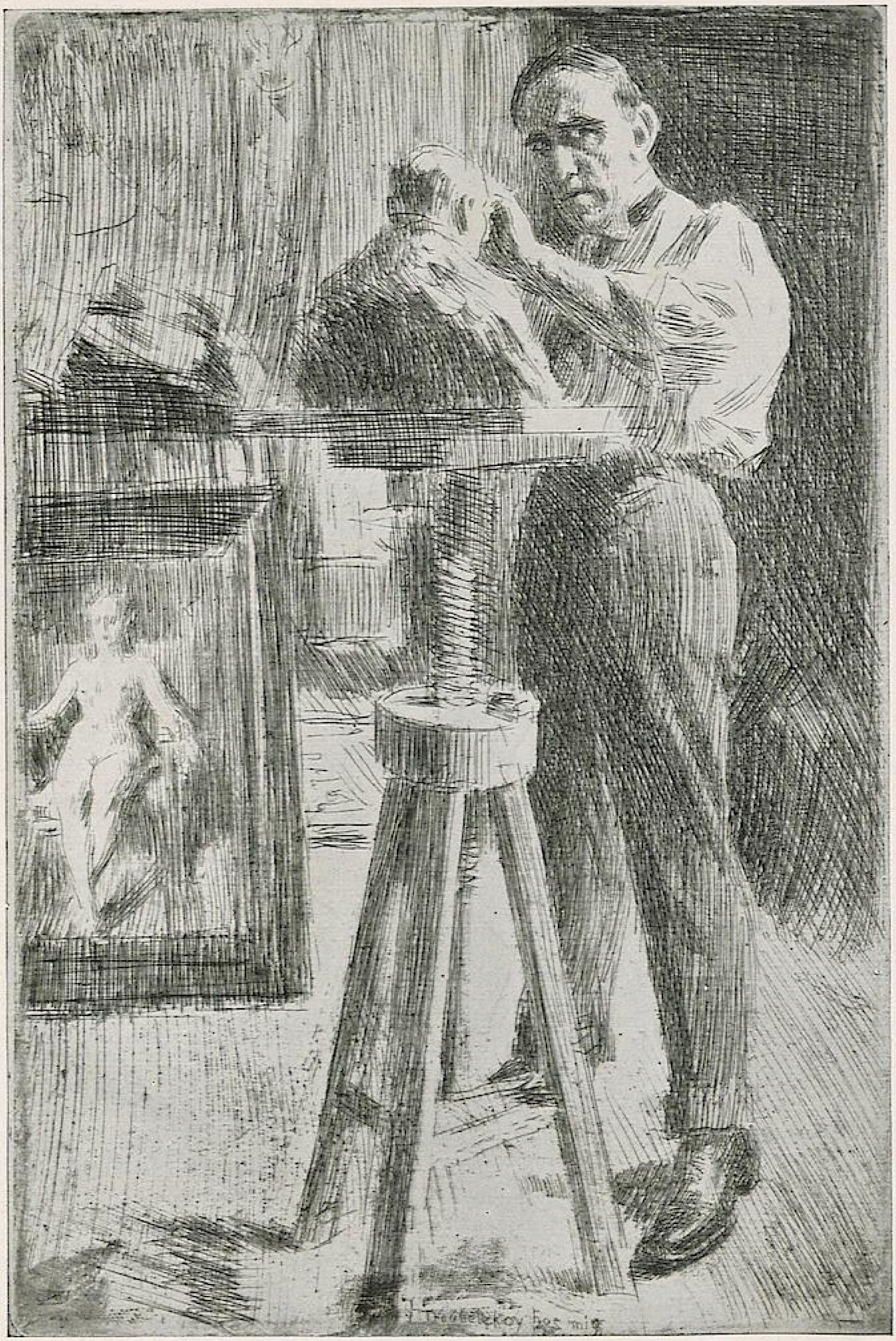
Zorn hat wie wenige das Gesicht seiner Zeit, so sehr, daß wir vor seinen Blättern heute schon das Gefühl haben, sie sind von gestern, aus der Zeit, in der der geformte Naturbegriff der Klassizisten mit dem ungeformten der photographischen Kamera stritt. Nur ein kleiner Kreis von Künstlern hat ihn ernsthaft durchgefochten, die Impressionisten; Zorn blieb neutral, er hat sich aus jedem Lager geholt, was er brauchen konnte. Der Stil seiner Frühzeit liegt etwa zwischen Helleu und Herkomer. Die offene Strichführung, die aus parallel gerichteten langen Strichen gebildete Modellierung verbindet ihn mit Helleu, mit Herkomer die bildmäßige Auffassung seiner Graphik und deren toniger Aufbau. An Rembrandtschen Porträts hat er sich dann so erzogen, daß aus dem malerischen Bildstil ein wirklich graphischer Stil sich entwickelte. Rembrandts Bildnisstil unterscheidet sich von dem Dürers dadurch, daß die Modellierung nicht überall gleichmäßig durchgeführt ist, die Form ist im Licht offen, im Schatten erst erhält sie ihre volle räumliche Durchbildung, und diese Schatten sind in die Dunkelheiten der Umgebung mit breiten Strichen, die wie Lasuren wirken, so eingebaut, daß eine einheitliche Licht- und Schattenbahn entsteht. Zorn hat aus diesem Nebeneinander von ausgespartem Licht und farbig differenzierten Schatten, aus diesen Lasuren Rembrandts, seinen Stil gewonnen. Das Aquarell stand Pate. Die Dunkelheiten sind durch sehr bewußten Wechsel in der Nadelführung reich gemacht. In der Charakteristik seiner Köpfe versteht er mit ganz wenigen treffenden Strichen auszukommen. Das Selbstbildnis, eines der glänzendsten Blätter Zorns, ist ein schönes, sprechendes Beispiel dafür, wie der Wechsel in der Nadelführung allein schon Tonwerte ergibt. Es ist schön, wie aus den malerisch bewegten Dunkelheiten der Kopf und der Rock farbig nach vorne kommt, wie die Valeurs von Rock, Palette und Fußboden mit den Mitteln der Radierung gegeben sind. Der auf die Palette geworfene Schatten, ferner, wie diese selbst mit großen Strichen mit dem Hintergrund verbunden und in der zweiten Hälfte gegen ihn abgesetzt ist, das gibt einen reichen Klang von Farben. Es ist ein mehr malerisch als zeichnerisch bestimmter Stil. Ein Zeugnis dafür ist auch die Art, wie Zorn seine Blätter drucken läßt, er nimmt den einzelnen Strichen ihr Sonderdasein und zieht sie zu Tönen zusammen. Wenn die Platte mit Druckerschwärze eingerie-

*) Anders Zorn als Radierer. Herausgegeben von Axel Romdahl. Mit 100 Abbildungen. 2. Auflage. Dresden: Ernst Arnold.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDERS ZORN DAME AM FLÜGEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANDERS ZORN — BILDHAUER PAUL TROUBETZKOY

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDERS ZORN SELBSTBILDNIS

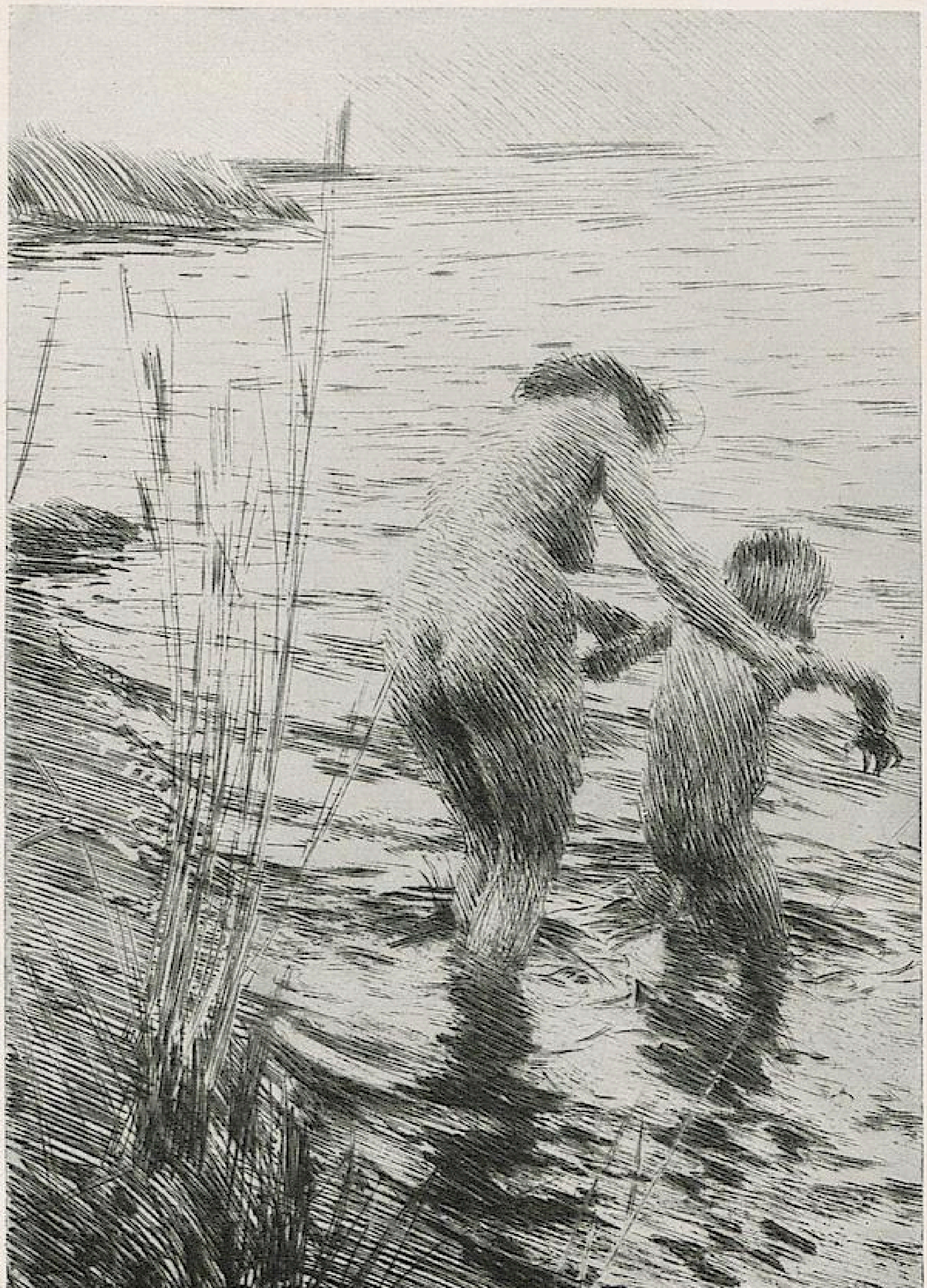
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDERS ZORN KÖNIG OSKAR II. VON SCHWEDEN

ben und die überschüssige Farbe weggenommen ist, stehen die einzelnen Striche mit metallischer Härte nebeneinander. Das ist die Art wie die Alten druckten. Man kann nun mit weichem Lappen die Farbe aus den vertieften Strichen über die Zwischenräume wegziehen, so daß der Strich breiter und weicher wird und sich besser mit dem Nachbarstrich verbindet. Von dieser Möglichkeit des „Tonens“ hat Zorn übermäßig Gebrauch gemacht und dadurch die dekorative Wirkung seiner Blätter zu steigern verstanden. Es ist dieselbe Wirkung, die ein anderer Virtuose jener Zeit, der Engländer Nikolson, mit seinen Holzschnitten anstrebte.

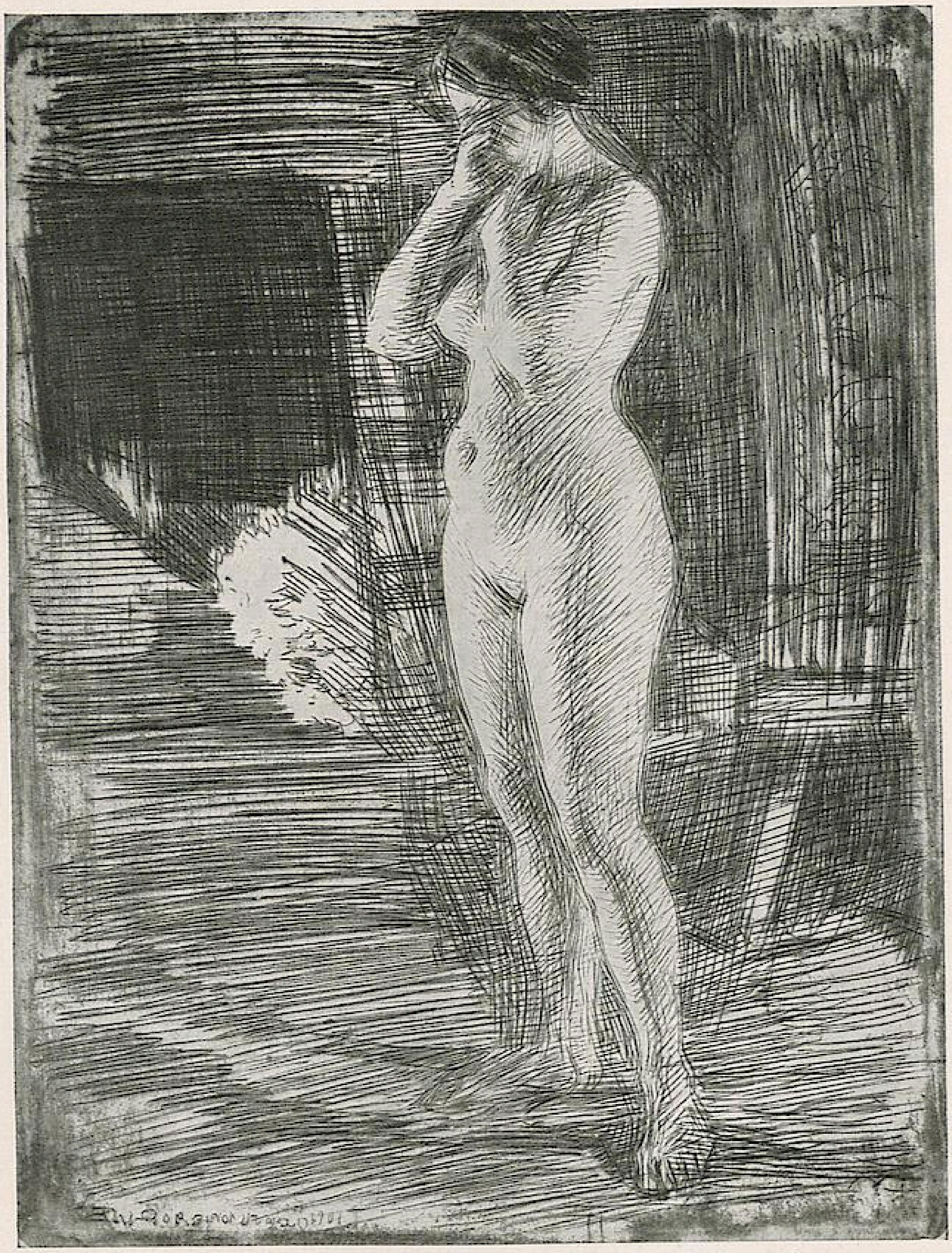
In dem Blatt der Dame am Flügel von 1900 sieht sein Stil zeichnerischer aus, die Töne sind in einfacherer Skala zusammengehalten und gegen einen hellen Grund gesetzt. Die drei Dunkel-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANDERS ZORN DAS ERSTE BAD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANDERS ZORN

ERSTE SITZUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

heiten, Flügel, Bank und Haar, schließen das Bild nach drei Seiten hin ab und konzentrieren das Interesse auf den mittleren Ton, den durchsichtigen Schatten, der im Kopf am reichsten gegliedert ist. Die Mittel, mit denen hier das Spiel der Schatten und Reflexe gegeben ist, scheinen rätselhaft einfach, es ist scheinbar nur immer der eine Strich. Bei näherem Zusehen erkennt man, wie durch Zwischensetzen von kurzen Strichen, die parallel oder in spitzem Winkel zu den Hauptstrichen gezogen sind, die Wirkung erreicht wurde. Durch helle mit der kalten Nadel gezogene Striche an Wange, Arm und Kleid sind Übergänge geschaffen. Mit größtem Raffinement sind die paar harten spitzigen Striche in den Notenblättern über dem schweren Schwarz des Flügels gegen den großen weichen Schatten der Gestalt ausgespielt.

Es gibt eine große Reihe von solchen Porträts. Mit spielender Leichtigkeit ist das Charakteristische gegeben, mit großem Geschmack ist es in die umgebenden großen Strichlagen eingebaut, das Bildnis des Königs Oskar wäre zu nennen oder Ernest Renan, Verlaine, besonders das Blatt Frau Simon, das durch den „Pan“ bekannt wurde. Eine zweite Domäne besitzt Zorn in seinen Aktradierungen.

Das „Erste Sitzung“ (Abb. S. 283) genannte Blatt ist eine Art Gegenstück zu der Klavierspielerin. Thema: eine helle Figur vor einem dunklen Hintergrund und zwar ist beabsichtigt, die Figur so plastisch wie möglich zu machen, ohne daß die Erscheinung, hell vor dunkel, darunter leidet. Um die Figur vom Hintergrund zu lösen, stehen die Striche senkrecht zum Kontur, um die Härte zu mildern, die bei der konsequenten Anwendung dieses Mittels sich ergeben würde, fließen rings um den Kontur die ihn begleitenden Striche. Um die Figur so rund wie möglich zu machen, ist der Reflex so hoch im Ton genommen, daß er als zweites Licht gilt. Die Modellierung ist sehr allgemein. Wenn man den merkwürdigen langen Strichen entlang geht, die den tiefsten Schatten, etwa auf Ober- und Unterschenkel, darstellen, so sieht man, Zorns Formbesitz ist nicht eben groß, aber er versteht ihn glänzend in Szene zu setzen. Was wir an Form in unserem Blatt sehen, ist trivial. Nicht in dem Sinne wie man oft fälschlich Rembrandts Akte trivial nennt, weil sie die Natur ohne jede Milderung wiedergeben, sondern im Sinne von unbetont, ja ausdruckslos. Er gibt nur das, was der Laie in der Natur zu sehen gewohnt ist und er gibt es in einer sehr witzigen Weise. Das Stoffliche des Wassers, des Grases, des Laubes gibt in seinem Gegensatz zum Körper den Reiz dieser Blätter. Koepping und viele andere haben dergleichen auch versucht, Zorn ist ihnen weit überlegen, weil er mit viel einfacheren Mitteln auskommt. Er verliert nie den meßbaren Strich, jenes eigentliche Lebenselement der Radierung, wenn er ihm auch das Eigenleben nimmt. Und hier stehen wir wohl an der Grenze nicht nur seiner Graphik, sondern der Graphik seiner Zeit, die sich zu sehr an die Malerei verloren hatte. Die Radierung wurde ein Ersatz für Bilder und Bilder ein Ersatz für Natur.

Radierung ist Kammermusik, sie steht zwischen Zeichnung und Malerei, beiden verwandt, aber auch von beiden geschieden. Weder die auf Metall statt auf Papier gebrachten Zeichnungen sind schon Radierungen, noch sind es die ins Schwarzweiß übersetzten Bilder. Zorn ging als Radierer vom Bild aus und zwar von einer derben, dekorativ gestimmten Malerei und kam nicht bis zur Zeichnung. In dem oben reproduzierten Selbstbildnis sieht man ordentlich das Bedauern, daß der Farbklex auf der Palette nicht mit dem Zinnober aufgetragen werden konnte, den man aus Zorns Bildern kennt, und die Hand mit der Zigarette ist keine graphische Darstellung einer Hand, sondern nachgemachte Malerei. Aus den Tonwellen hätte sich im Lauf der Entwicklung die führende Stimme der Linie erheben müssen, wie man sie nach einem Blatt wie dem der Dame am Klavier eigentlich erwarten möchte.

Unsere Zeit hat den Wert und die Ausdruckskraft der Linie wieder erkannt und sucht von ihr aus einen graphischen Stil zu entwickeln, also von der entgegengesetzten Seite aus. Das gibt dem Werke Zorns die Stelle am Ende einer Entwicklung, seine Bravour, und virtuoser Glanz verträgt sich gut mit dieser Stelle.

A. Schinnerer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDERS ZORN ROSITA MAURI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH

ZUM 70. GEBURTSTAG DES MALERS AM 15. MAI 1925

Umschwung und Umwertung sind in diesen Jahren derart gewesen, daß der Gegenwartsbetäubte angesichts eines Jubilars von siebzig Jahren den Kopf schüttelt und fragt, ob denn sein Werk noch lebe. Mit dem alten Reich ist so vieles von seiner Gesittung, Kultur, Kunst bloß Geschichte, ja fast Archäologie geworden. Der Graf Kalckreuth, der lange, vom Vertrauen der Malersecessionen getragen, Vorstand des Deutschen Künstlerbundes war, ist der um eine geringe Zeitspanne jüngere Mitstreiter Max Liebermanns gewesen; mit Liebermann zusammen von Alfred Lichtwark hauptsächlich berufen, die „prominenten" Hamburger Persönlichkeiten und das Besondere der Hamburger Landschaft künstlerisch zu prägen, ist er heute in der Hamburger Kunsthalle am reichlichsten und eindrucksamsten vertreten. Als Bildnis- wie als Landschaftsmaler hat er sich dort sein Denkmal errichtet und auch unter dem Nachfolger Lichtwarks, Gustav Pauli, ungestört einen ganzen Saal für sich behalten. Die anderen deutschen Museen, zumal wo er als Professor an den Akademien gelehrt hat, Karlsruhe und Stuttgart, pflegen wenigstens seine Hand zu weisen. Der Bauer, der auf dem Ackergaul am Abend heimreitet, fast verloren in die endlosen Furchen der braunen Erde, mit den weißdichten Wolkenballen, die über den dunkeln Flächen glänzen, bleibt bei jedem Besucher der Karlsruher Sammlung haften. In der Galerie am Königsplatz in München hängt ein kleines Format von Kalckreuth, aber sicher eine der Perlen der Sammlung, der blumenreiche Heidegarten, den sich der Künstler, als er seine Ämter aufgab, am Rand der Lüneburger Heide zwei Stunden von Hamburg anlegte, dicht neben dem Häuschen, das Lichtwark am Wochenende zu bewohnen pflegte. Mit magischem Zauber ballen sich aus dem Heidedunst die Formen und Töne, und vorn schreitet, vom Rücken gesehen, die Frau des Künstlers mit dem kleinen Kind an der Hand, in das Bild hinein.

Das Geschlecht, das gegen 1880 jung war, stand unter den beiden künstlerischen Voraussetzungen des Naturalismus und des Freilichtes. Auf Farbe war es nicht eingestellt. Auch Leibl und seine Freunde und Jünger hielten sich nach 1870 auf feingrauer und bräunlicher Tongrundlage. Das Pleinair vollends im Kampf gegen Werkstatt- und Galerieton hatte mit seinem Studium des nüchternen Tageslichtes die Farben entfärbt. Kalckreuths Prozession im Regen war ein Beispiel solcher malerischen Zeitlichkeit. Indessen Dauerwerte und Persönlichkeitswerte, die Jubiläen rechtfertigen, fragen weniger nach dem zeitlich Bedingten als nach dem Überzeitlichen, das Geltung bewahrt. Von dem wechselnd europäisch Modischen muß sich uns ein Deutsch-Besonderes und Charakteristisches abzweigen, das uns zur Verehrung stimmt.

Als vor wenigen Jahren der Neubau des Städelschen Instituts in Frankfurt eröffnet wurde, fand sich Liebermann zwischen die französischen Impressionisten gehängt. Es war ein lehrreicher Fehlgriff, der seitdem gutgemacht worden ist. Ein deutscher Maler kann sein Leben lang Manets Spargelbündel bewundern und rühmen. Hängt man aber Liebermann neben Manet und Monet und Renoir, so würde ein Ahnungsloser, der die geringere Schönheit des Vortrags bemerkt, glauben, minderwertige Franzosen zu sehen. Erst wenn man die Deutschen hinausbringt und unter sich sieht, stößt man auf die „Schönheiten" und Sonderwerte.

Die Ährenleserinnen von Millet kennt jeder. Als es entstand, galt es der Pariser Kunstmeinung wegen des Gegenstandes, der Darstellung der Enterbten, als ein revolutionäres Bild und außer dem Zusammenhang der klassizistischen Überlieferung. Dennoch steht das Bild innerhalb der französischen Überlieferung. Aus der Pose der Figuren sieht Poussin hervor. Eine Ährenleserin vom Grafen Kalckreuth sieht ganz anders aus. Mager, dürr und eckig, fast gotisch, steilt sich da ein junges Mädchen über den Horizont des braunen Feldes. In dem verlorenen Profil des Kopfes ruht ein Schimmer von den jugendlichen Illusionen dieses Alters, die auch bäuerliche Menschen beglücken. Keine von den vielen Bauerngestalten, die Kalckreuth gemalt hat, gibt es, der Seele und Sonderart fehlte.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDERS ZORN FRAUENKOPF (MARY)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Die Augenkultur mag Fremde beglücken: wir suchen bei unseren Künstlern immer noch etwas anderes.

In Kalckreuths Bildern und Radierungen lebt die Seele und das Schicksal des deutschen Bauern in landschaftlicher Besonderheit. In Schlesien hat er sie erlebt, ehe er in das Lüneburger Heideland zog. In Schlesien hielten ihn verwandtschaftliche Bande dem Haus der Yorks nahe. Nicht nur die Herrenhäuser der Güter, auch die Bevölkerung und die Scholle bedeuten ihm eingeatmete und gestaltete Heimatluft. Ich liebe ein kleines Bild dieses Kreises besonders. Als der Schwiegervater Witwer wurde, pflegte der Maler durch Monate des öfteren abends auf das ein paar Stunden entfernte Gut zu fahren, um dem einsamen Herrn Skatgenosse zu sein. Man sieht den mit zwei Pferden bespannten Viktoriawagen in die dunkelnde Schneelandschaft hineintauchen. Die Wagenlaterne wirft ein glühendes Licht in das blauende Weiß. Die schnelle Bewegung des Wagens wird ertäuscht, indem die schnaubenden Pferde übermäßig klein und fast verschwindend gegeben sind. Im Grund des Wagens sitzt, vom Rücken gesehen, der Maler selber im Wintermantel, breitschulterig; die Hünengestalt auch ohne das Gesicht von größter Ähnlichkeit. Die Stimmung dieser wie in das Unendliche hineinfahrenden Equipage ist von der besondersten, mit Worten nicht ausdrückbaren Art.

Einmal fand der Präsident des Künstlerbundes auch in der großen Diplomatie Verwendung. Es war 1912, als die Hundertjahrfeier der Konvention von Tauroggen kam, durch die der General Graf York von Wartenburg, seinen Kopf aufs Spiel setzend, sich und sein preußisches Korps von Napoleon löste und den Russen zuführte. Die preußische Regierung ließ das von einem Berliner „Träteur" gelieferte Festessen in einem Sonderzug nach Tauroggen bringen. Für die Yorks repräsentierte Graf Kalckreuth, für die Russen General Rennenkampf, der spätere Führer gegen Ostpreußen 1914. Die Begegnung von 1912 war bloß korrekt, bereits eiskalt; so berichtete nachher der Graf. Die große Weltbühne fesselte den Maler nicht. In seinem umfassenden Bildniswerk sind wohl auch einzelne Figuren wie die berühmten Zeitgenossen Lenbachs, der in Kalckreuths Schülerjahren eine Weile Berater und Förderer dieses so ganz und gar unähnlichen Jüngers gewesen war. Da sind also die Bildnisse von Lichtwark und Erich Marcks, vom Grafen York, Alexander Schnütgen, Präsident Havenstein und Albrecht Hänel. Kalckreuth war aber für die „vornehme" Welt zu herb und aufrichtig. Es lag darin etwas dem Genius des Velazquez Verwandtes, der ihn ja auch zu einer seiner umfangreichsten Leistungen, der großen Infantin (in der Sammlung Flersheim in Frankfurt) inspiriert hat. Merkwürdig, wie das Herz und die Malerei dieses Aristokraten mit der wahrhaft erdrückenden Wucht riesengroßer körperlicher Erscheinung den Mühseligen und Beladenen und dem unbelasteten Wesen der Kinder zugewandt war. Zu den bleibenden Zeugnissen seiner Kunst werden doch die alten Bauernfrauen gehören, deren Runzeln und gekrümmte Rücken ein Schicksal künden, und die harmlosen Kleinen, die von der Milchtasse ins Ferne sehen oder die noch ungeschickten Hände mit einer Handarbeit mühen. Der Siebzigjährige mag sich eines Stückes Dauerwirkung seiner Werke getrösten; denn ihm war gegönnt, in dem Ständischen das Menschliche zu gestalten, und auch im Unfigürlichen den Herzschlag der Dinge zu erspüren.

Prof. Carl Neumann-Heidelberg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

BLICK VOM GAISBERG AUF SALZBURG

Staatl. Gemäldegalerie, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZU SCHNORRS „BLICK AUF SALZBURG“

Der siebzehnjährige Julius Schnorr von Carolsfeld verließ im Jahre 1811 sein Vaterhaus in Leipzig und ging nach Wien, wo ihm zwei Brüder lebten, die, wie er, sich der bildenden Kunst beflissen. Julius Schnorr hatte ihnen geschrieben: „Meine Prinzipia sind: ein guter Künstler oder gar keiner; niemand lästig zu fallen und bald nach Italien zu gehen.“ Das Letztere mußte ihm noch lange Zeit ein frommer Wunsch bleiben. Der Zusammenbruch der napoleonischen Macht und die dadurch veranlaßte Umwälzung im europäischen Staatensystem banden Julius Schnorr an Wien, wo er sechs Jahre lang verblieb. Franz Schnorr von Carolsfeld, der die italienischen Briefe des Julius Schnorr herausgab, weiß von der Zeit, die dem Antritt der italienischen Reise Schnorrs — 6. November 1817 — unmittelbar vorausging, folgendes zu berichten: „Eine Zeit lang erfreute ihn die Hervorbringung schwächlicher Schäferbildchen; doch er überwand diese Neigung und schritt bald zu männlich ernsten, den tieferen geistigen Inhalt der Kunst erfassenden Anschauungen. Es entstanden Arbeiten, in denen innerlich Erlebtes, langsam Erworbenes Gestaltung gewann.“ Sowohl Franz Schnorr als Julius Schnorr selbst in seinem 1855 niedergeschriebenen „Bericht über mein Leben“ bezeichnen als wertvollstes Bild der voritalienischen Zeit die „Wallfahrt“, auch „Almosenverteilung des Hl. Rochus“ genannt, das Weigel in Leipzig kaufte und dem Leipziger Museum als Schenkung überwies. Das Bild wurde in den Monaten September und Oktober des Jahres 1817 ausgeführt, nachdem im Sommer vorher Schnorr sein Vaterhaus in Leipzig wieder aufgesucht und auf dem Rückwege sich längere Zeit in Berchtesgaden und Salzburg aufgehalten hatte. Franz Schnorr meint, daß trotz des einige Jahre zurückliegenden Entwurfes zum almosenverteilenden Rochus die „Grundstimmung“ des Bildes der Salzburg-Berchtesgadener Reise verdankt werde, die den Künstler erfrischte und anregte.

Von dieser Reise, dem entscheidenden letzten Erlebnis Julius Schnorrs vor seinem Eintritt in den römischen Kunstkreis, besitzt man ein ungemein ansprechendes Dokument in der Landschaft „Blick auf Salzburg“, das der Dresdener Galerie gehört. Es ist ein Werk, das seine feste Bedeutung in der Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei besitzt. Mit der Kunst der Münchner Vedutenmaler dieses Zeitraums hat es so gut wie nichts zu tun. Aber auch mit der Wiener Landschaftsmalerei der Zeit verknüpfen es keine Bande. Man kann nur an Ferdinand Olivier denken, in dessen Haus und Gesellschaft in Wien Julius Schnorr viel verkehrte und dessen Vorbild auf ihn wirkte, besonders aber an J. A. Koch, den Rom-Tiroler, der damals vorübergehend in Wien lebte und mit dem Schnorr durch Olivier bekannt geworden war. Dies würde bedeuten, daß in dem Bild irgend etwas von der Italiensehnsucht steckt, die in Schnorr durch die Landschaftskunst Kochs neu entfacht wurde. Es ist also Italien „ab invisis“ in dem Bildchen, das Verlangen nach dem heiligen Blau, das Sehnen über die Berge hinweg, das Eilen auf Straßen, die in die Ferne ziehen, und zugleich jener Geist einer echten Künstlerkameradschaft, der damals die Deutsch-Römer umschlang und der irgendwie in der Gruppe der vier Männer, die in die Landschaft hineinblicken, sich kundtut. Es steckt ungewöhnlich viel Menschliches in dem Bild, es ist nicht Vedute, und daß man die bekannte Silhouette der Salzburger Berge, daß man das Band der Salzach und das stolz aufsteigende Hohensalzburg sieht, mutet nur wie eine Konzession, wie eine „Rückendeckung“ an. Unwillkürlich geht einem vor dem herzlichen Bildchen durch den Sinn, was in eben dieser Zeit Rochlitz an Julius Schnorr schrieb: „Sie sind ein wahrhaft edler Mensch und ein wahrhaft edler Maler; Gott hat viel Ihnen anvertraut: in Ihre Hand ist's gelegt, seine Gnade auch vor der Welt zu rechtfertigen. Sie können es, Sie werden es; aber nur dadurch, daß Mensch und Künstler innigst vereint auf der rechten Bahn fortwandeln. Bei jedem, aber bei Ihnen ganz besonders, würde der eine, über dem andern gestört und hintangesetzt, ganz gewiß zugleich den andern herabziehen.“ W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CANALETTO — WIEN VOM BELVEDERE GESEHEN (AUSSCHNITT)

ALT-WIEN IM BILDE

Theodor Fontane sagt einmal, daß es nicht der schlimmste Eingriff für den alten Platz sei, wenn die ursprünglichen Häuser eingerissen und durch neue ersetzt würden; solange die Proportion unverändert bliebe und die Führung der Straßen, sei auch der alte Platz noch erhalten. Dasselbe, was hier an dem Platz beobachtet wurde, gilt auch von der alten Stadt. Darum ist Wien Wien geblieben, wenn auch das 19. Jahrhundert, das Großstadtjahrhundert, in seinem anspruchsvollen Machtgefühl durch die enge Altstadt stürmte und den Gürtel der Vorstädte erst einmal und dann noch ein zweitesmal an sich riß. Wien ist Wien geblieben, denn noch immer steht der Stephansdom im Zentrum der Stadt und grüßt hinüber zu dem Kranz von fürstlichen Gärten, die auf dem leicht gehobenen Gelände der rahmenden Vorstädte liegen, noch immer schiebt sich die Menge durch dieselben breiten Straßenzüge, die Kärntnerstraße, die Herrengasse, die Rotenturmstraße, die Wollzeile, nach den vier Himmelsrichtungen, fließt zu und ab durch das gleiche Gerinnsel der Nebengassen und wird an dem Donauarm, wenn er auch zum harmlosen Kanal reguliert wurde, auf den Brücken ins schmale Geäder geschlossen. Und der wesentlichste Eingriff des Jahrhunderts, die Umgestaltung der Glacis, die die innere Stadt umgaben und sie von den Vorstädten schieden, die Umgestaltung zur Ringstraße, hat wohl für das Auge eine neue Kulisse aufgezogen, aber im Grunde genommen an der, wenn man so sagen kann, ethischen Funktion dieses Stadtteiles nichts verändert. Die Glacis hatten ja längst ihre fortifikatorische Bedeutung verloren, boten nur Raum für Rasenfläche und Gärten, wo die in der Enge der Stadt bedrückten Lungen aufatmen, der im Dämmer der Gassen ermüdete Blick weit ausschauen konnte. Durch diese gepflegte oder nur als „Gstätten“ dem freien Wachsen, Blühen und auch Verstauben, Verwildern überlassene Natur zogen sich die ehrwürdigen Landstraßen noch aus der Römerzeit her und die abkürzenden Steige, wie sie Gewohnheit und Erfahrung im Lauf der Jahrhunderte ausgetreten hatten, hinaus in die geräumigen Vorstädte. Die malerische Zufälligkeit, die hier einem straffen architektonischen Willen weichen sollte, hatte gewichtige Fürsprecher gefunden. So schickte sich z. B. (1859) auch der Maler Friedrich von Amerling an, beim Kaiser in einer Audienz für die Glacis einzutreten: „Eure Majestät! Ich bin gekommen, die Glacien zu retten. Wir haben ja alles verloren: den Brigitten-Kirchtag, die Bürgerwehr beim Fronleichnamsumgang, die Basteien. Wenn schon etwas geschehen sollte, so wären zwei Bassins anzulegen, im Sommer mit Kähnen darauf zu fahren, im Winter zum Eislaufen. Da sammeln sich Gruppen, kommen Verkäufer, das gäbe schöne Bilder. Möchten sich Eure Majestät nur selbst davon überzeugen ....“

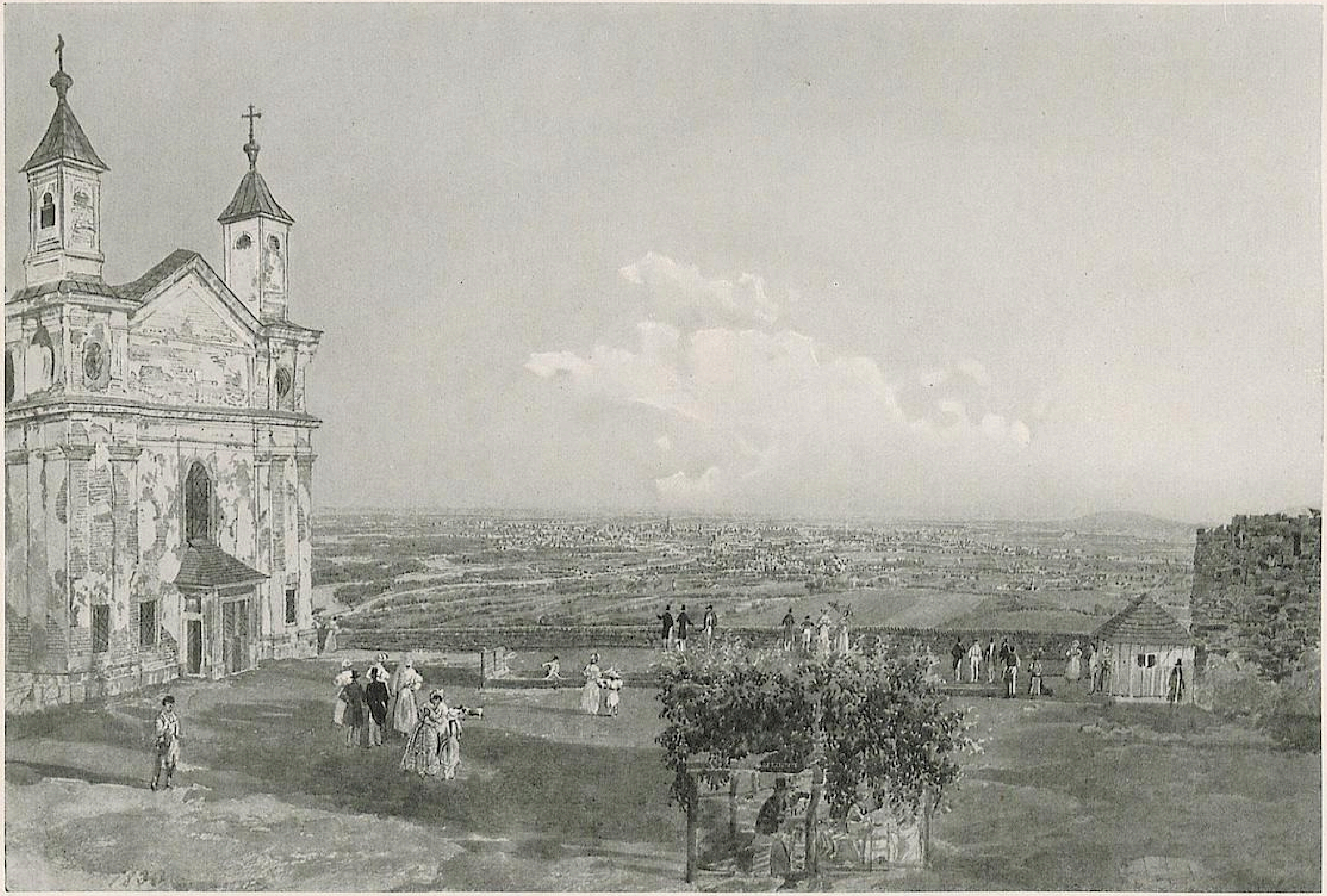
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CANALETTO DER LOBKOWITZPLATZ

CANALETTO DIE FREIUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

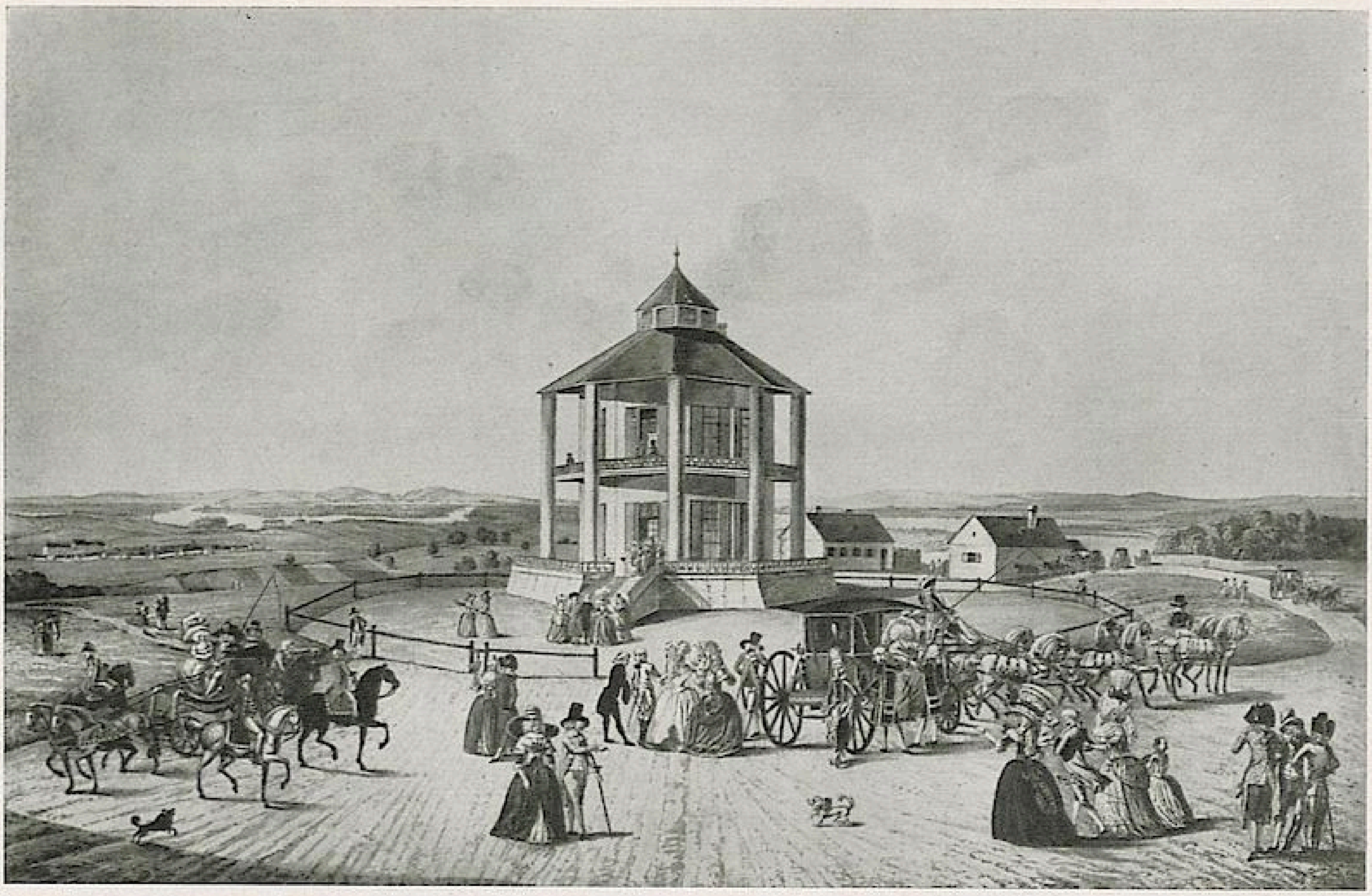
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF ALT

BLICK VOM LEOPOLDSBERG AUF WIEN (AQUARELL. 1835)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEPH SCHAFFER DIE JOSEPHSRUHE (KUPFERSTICH)

Nun, die Ringstraße ist trotz ihrer zwei schmalen und der mittleren breiten Fahrbahnen, trotz ihrer zwei Trottoirs, Reitallee und Promenade, trotz ihrer imponierenden Siebenteilung der alte, beschauliche Spaziergang geblieben und hat den Riesenverkehr, für den sie damals doch aufgerichtet wurde, nicht an sich ziehen können. Wenn man von den neu entstandenen Fabriksbezirken im Osten und Nordosten der Stadt jenseits der großen Donau absieht, könnte man auch sagen, daß die Stadt nicht einmal wesentlich an Areal im Lauf des Jahrhunderts gewonnen hätte; es sind eben nur die umliegenden Ortschaften, die immer schon auf den Stadtkern orientiert gewesen waren, mit diesem zu einer Verwaltungseinheit verwachsen. Die innere Stadt hatte schon im fünfzehnten Jahrhundert ihre jetzige Größe und Gestalt erreicht: „... Die Ringmauer der Stadt beträgt 2000 Schritte. .... Der Graben der Stadt ist breit, der Wall sehr hoch, die Mauern dick und erhaben, mit häufigen Türmen und Bollwerken, zur Verteidigung trefflich —“ schildert sie Enea Silvio Piccolomini (später Papst Pius II.) April 1438 in einem Brief an einen Freund in Basel. Der Mauergürtel ließ sie nicht weiterwachsen, jeder Fleck innerhalb der Umfassung mußte ausgenützt werden. Die Häuser wuchsen darum in die Höhe und wuchsen in die Tiefe. „Die Keller sind so tief und so weit, daß das allgemeine Sprichwort gilt, es gebe ein oberirdisches und ein unterirdisches Wien“ (Eneas Sylvius in derselben Stadtbeschreibung) —, die Fronten traten ganz nahe aneinander und die wenigen Plätze, die frei bleiben durften, wirken wie Höfe oder abgeschnürte Straßen. „... Die ganze Gassen ist bogen wie ein Grassichel und die Häuser sind so hoch, daß man einen Kropf kriegt, wenn einer hinaufschaut“ (Briefe eines Eipeldauers 1785). Schon in Josefinischer Zeit wurde eine sogenannte Verschönerungskommission eingesetzt, die hier ein wenig Luft schaffen sollte. Wesentliche Eingriffe geschahen aber doch erst im Lauf des vergangenen Jahrhunderts. Der Stephansdom wurde freigelegt, der Häuserblock, der die Peterskirche vom Graben abtrennte, fortgerissen. Aber diese Bestrebungen, die den bedeutsamsten und künstlerisch eindrucksvollen Bauten volle Auswirkung in ihrer eigenen Atmosphäre schaffen wollten, hatten den Takt, vor den für die Altstadt charakteristischen Fassaden innezuhalten. Die zart modulierten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

L. WELDEN „BEIM GREANEN PAPPERL" (AQUARELL. 1817)

Fronten der Hildebrandtschen und Fischerschen Paläste und der vielen namenlosen Schöpfungen aus der Blütezeit des Barock, die nach der zweiten Türkenbelagerung (1683) einsetzte und mit dem Siegesgefühl der Befreiung aus der Gefahr bis zur stärksten Betonung einer reichszentralistischen Machtstellung in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts anwuchs — diese Fronten waren mit ihren flachen Pilastern, mit ihrem feinnervigen ornamentalen Geäder, mit ihrem skulpturalen Schmuck ganz auf die Nahsicht und Nacheinandersicht eingerichtet, die ihnen die schmale Gasse, in die sie gestellt waren, aufgezwungen hatte.

Anders bei den Palästen der Vorstädte. Dort waren die Séjours der großen Fürsten, der Schwarzenberg, der Liechtenstein, des Prinzen Eugen von Savoyen, die alle überdies in der Stadt ihre Winterhäuser besaßen. Dort waren die behäbigen Villen der wohlhabenden Bürger, die auch in der Stadt drinnen ihre Wohnungen hatten. Mein Gott, waren das einmal Entfernungen! Friedrich von Gentz, der bekannte Staatsmann der Kongreßzeit, nimmt förmlichen Abschied, bevor er zu Beginn des Sommers nach Weinhaus übersiedelt, von seinen Freundinnen, die ihre Villegiatur in Hietzing beziehen. Heute kommt man in wenigen Minuten mit der Stadtbahn oder dem Automobil von einem dieser entlegenen Pole zum andern.

Die Stadt ist dieselbe geblieben, aber nicht die Zeit. Und in der andern Zeit werden die aufs geruhsame Andante gestimmten Häuserzeilen, die im prächtigen Adagio aufrauschenden Paläste inmitten der langatmigen Resonanz ihrer Gärten zu wehmütigen Romantizismen. Wie ein versunkenes Märchen träumen die Bäume des Liechtensteingartens um das Sommerschloß in der Rossau (Wien IX), das der italienische Wanderarchitekt Dominico Martinelli als reines, völlig konzessionsloses Musterbeispiel seiner Heimatkunst am Ende des siebzehnten Jahrhunderts in das kältere Schwesterland hergesetzt hatte; geheimnisvoll breiten sich die beschatteten Wiesen um ihre Stämme, während draußen die Mauern hinauf die einfassenden Straßen Schicht um Schicht, Pflaster um Pflaster aufwachsen. Wie eine Fata Morgana schwebt am Horizont der klarfacettierte Edelstein des Schwarzenbergpalais, die letzte, die Abschlußkulisse, jenseits der distanzlegenden Plätze und Bassins und Terrassen aufge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUDOLF ALT — DER STEPHANSDOM

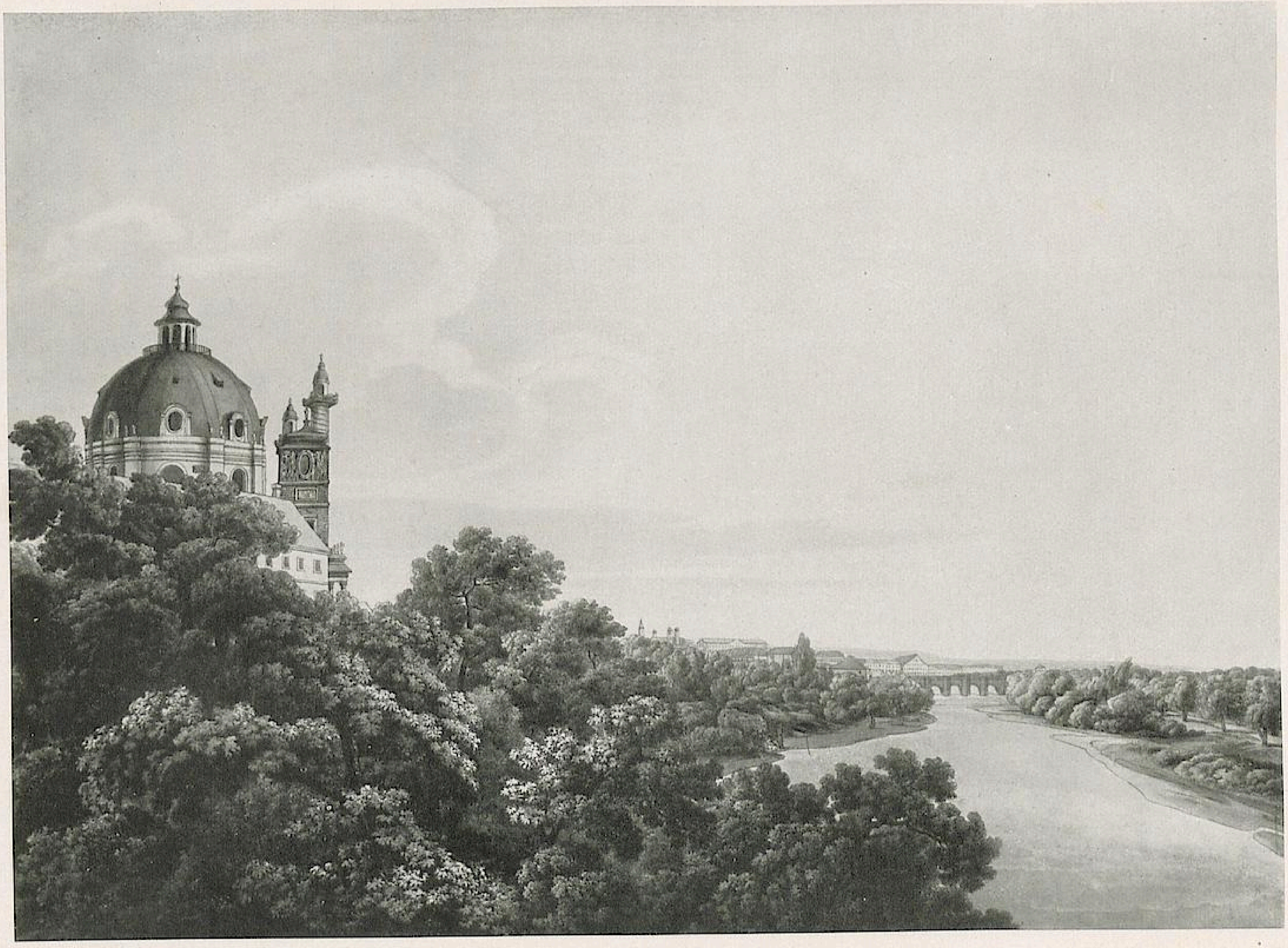
Mit Genehmigung des Verlages A. Schroll & Co. in Wien

zogen. In grandiosem, jubelndem Akkord über dem Gartenparterre, beglückendes Endziel und präludierendes Postament zugleich, baut sich das Belvedereschloß des Prinzen Eugen auf. Hier wird seit dem Herbst 1924 die Kunst des 19. Jahrhunderts zur Schau gestellt, das Schloß Schönbrunn in Hietzing, der Sommerpalast des Kaisers selbst, ist nach dem Umsturz 1918 unangetastet sein eigenes Museum geworden — hier und dort, überall aber ist der Behälter kostbarer als der Schatz, den er birgt, die Erinnerung kostbarer als der neue Sinn, der sich an ihre Stelle setzen möchte. Das macht es, daß wir hier in dieser Stadt nur mit zurückgewandtem Haupte leben können. Es ist das Genießen, leidvolles Genießen der Vergangenheit —, zu dem uns aber die drängende Not des Tages nicht mehr die gute Muße lassen kann. Nur draußen in den Gärten, die sich unmerklich, wie Musik, die verklingt, ins grüne Gelände verlieren, schließt sich Vergangenheit und Gegenwart zur glücklichen Einheit; frei vom lastenden Alltag steht die Zeit. Und wenn auch der mächtige Straßenstern um das Tegetthoffdenkmal (Praterstern) mit dem geräuschvollen Rhythmus der elektrischen Straßenbahnen und dem großzügigeren der Eisenbahnzüge über dem Viadukt den Prater einleitet, so ist es doch heute noch genau wie damals der Schatten der alten Bäume, in den wir treten, und heute noch genau wie damals die wohlige Ruhe, hinter der die Stadt zurückweichen muß. Vielleicht sogar sind es auch noch dieselben Bäume. Die mächtigen, zerklüfteten Stämme, um die, ein flirrender, zitternder Hauch, das Laub noch einmal, doch noch einmal grünen konnte. Auch diese alten Bäume ein Memento mori—, aber doch breiteres Schicksal, Schicksal überhaupt, nicht das schmerzliche, persönliche, das uns allein getroffen. Diese Bäume, ehrwürdige Zeugen einer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. GOEBEL — EINGANG ZUM PRATER MIT BLICK AUF DIE JÄGERZEILE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. L. BILLWILLER ST. KARL UND DER WIENFLUSS (1806)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TINA BLAU FRÜHLING IM PRATER
Mit Genehmigung des Verlages A. Schroll & Co. in Wien

vergangenen Zeit, sind reinere Geschöpfe aus Gottes Hand als die von Menschen hingestellten, mit Menschenschicksal belasteten steinernen Gebilde der Stadt.

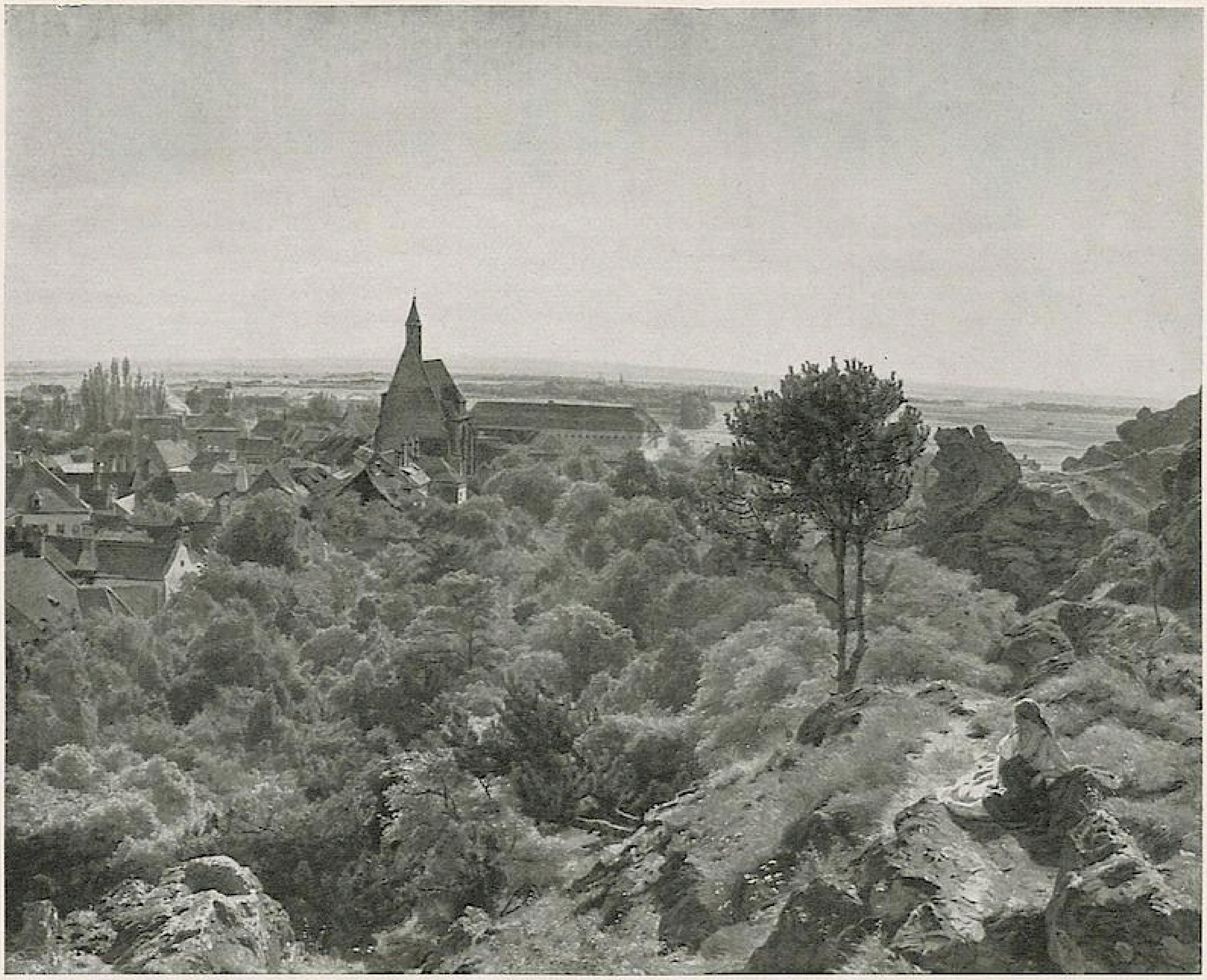
In der Nähe sieht man die Falten scharf und die Runzeln sieht man und die Schminke sieht man, die Jugend vortäuschen möchte. Aus der Ferne wird der Blick gütig. Vom Leopoldsberg oben auf die Stadt hinunter wird der Blick gütig. Hier steht auf der Höhe die zweitürmige, grün-kuppelige Kirche, fast Kapelle nur, die der Theateringenieur Antonio Maria Beduzzi in kaiserlichen Diensten 1719 hier an Stelle der von den Türken zerstörten wieder aufgebaut hatte. Ein schlichtes Wahrzeichen, das weit ins Land hinaus bis zum stolzen Klosterneuburger Stift winkt und zur Stadt hinunter, wo den grauen Häuserkreis der Stephansturm hoch überragt.

Wir sind heraufgekommen. Der Weg ist nicht weit, man wird nicht müde. Der Weg ist weit, wir wissen nicht mehr, daß die gedrängten Mauern uns umschlossen hielten, das hochaufwogende Häusermeer. Von hier aus nur eine Handvoll Steine, nur eine Erinnerung an Druck und Plage, die sich, ein Wölkchen, auflöst in den zarten, dünneren Hauch der blauen Luft. Die Zeit bleibt stehen.

* * *

Die Worte, die ich hier zu den Bildern aus Alt-Wien niederschrieb, wollen weder schildern noch erklären; nur den wehmütigen Zauber fassen, der uns, traurige Erben, vor diesem Spiegel einer stolzeren Vergangenheit umfängt. Umfassendere Zeugnisse dieser Vergangenheit wurden in zwei Bücher gesammelt, die im Winter 1923 und 1924 erschienen sind. „Alt-Wien in Wort und Bild“ und „Das vormärzliche Wien in Wort und Bild“, beide herausgegeben von Hans Tietze (Kunstverlag Anton Schroll in Wien); diese Bücher wollen nicht eine Geschichte der Stadt und ihrer Kunst geben, sondern nur Dokumente bringen, die ihre geistige und ihre äußere Erscheinung vor dem Leser und Beschauer auferstehen lassen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. G. WALDMÜLLER — MÖDLING BEI WIEN
Mit Genehmigung des Verlages A. Schroll & Co. in Wien

Der eine Band beginnt mit dem 15. Jahrhundert, das die ersten literarisch und künstlerisch greifbaren Mitteilungen über dieses Stadtbildnis enthält, und schließt mit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Der zweite beginnt mit dem 19. Jahrhundert, und sein dichtes Gewebe von Text und Bild umfaßt die ganze erste Jahrhunderthälfte. Die Dokumente des Textes sind der zeitgenössischen Literatur entnommen; Dichtungen, Briefen, Tagebüchern, den Eindrücken von Fremden, Beschreibungen von Festen usf.; die Abbildungen (230 im ersten und 248 im zweiten Buch) der zeitgenössischen Kunst, angefangen von der gemalten Hintergrundlandschaft eines Andachtsbildes um 1470 bis zu den lithographischen Karikaturen der Tageszeitungen von 1848. Der Eindruck, den diese nur zufällig erscheinende und doch auf das Charakteristische ausgehende Auswahl zurückläßt, ist der eines einzigartigen Stadtwesens, das noch heute den Fremden besticht, den, der freiwillig hier leben bleibt, angenehm einlullt, den, der notgedrungen bleiben muß — entwaffnet. Selbstverliebtheit und ein starres Festhalten an der Tradition bei der Masse mit allen seinen traurigen Folgen; erschütternde Selbstbesinnung bei den wenigen, die gegen diese Masse auftreten. Jene traurigen Folgen aber werden durch den Humor begütigt — und die höchste Kraftentfaltung der Besten durch die Skepsis gehemmt. Humor und Skepsis sind eins.

Die Grabschrift des Wiener Dichters Sauter (um 1848), die er sich selbst ersonnen hat, kann auch als die Grabschrift seiner Stadt, als die Grabschrift Alt-Wiens gelten:

Viel genossen, viel gelitten,
Und das Glück lag in der Mitten.
Viel empfunden, nichts erworben,
Froh gelebt und leicht gestorben.

E. Tietze-Conrat

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZU DEN WERKEN DES BILDHAUERS JEAN PAUL STEINEL

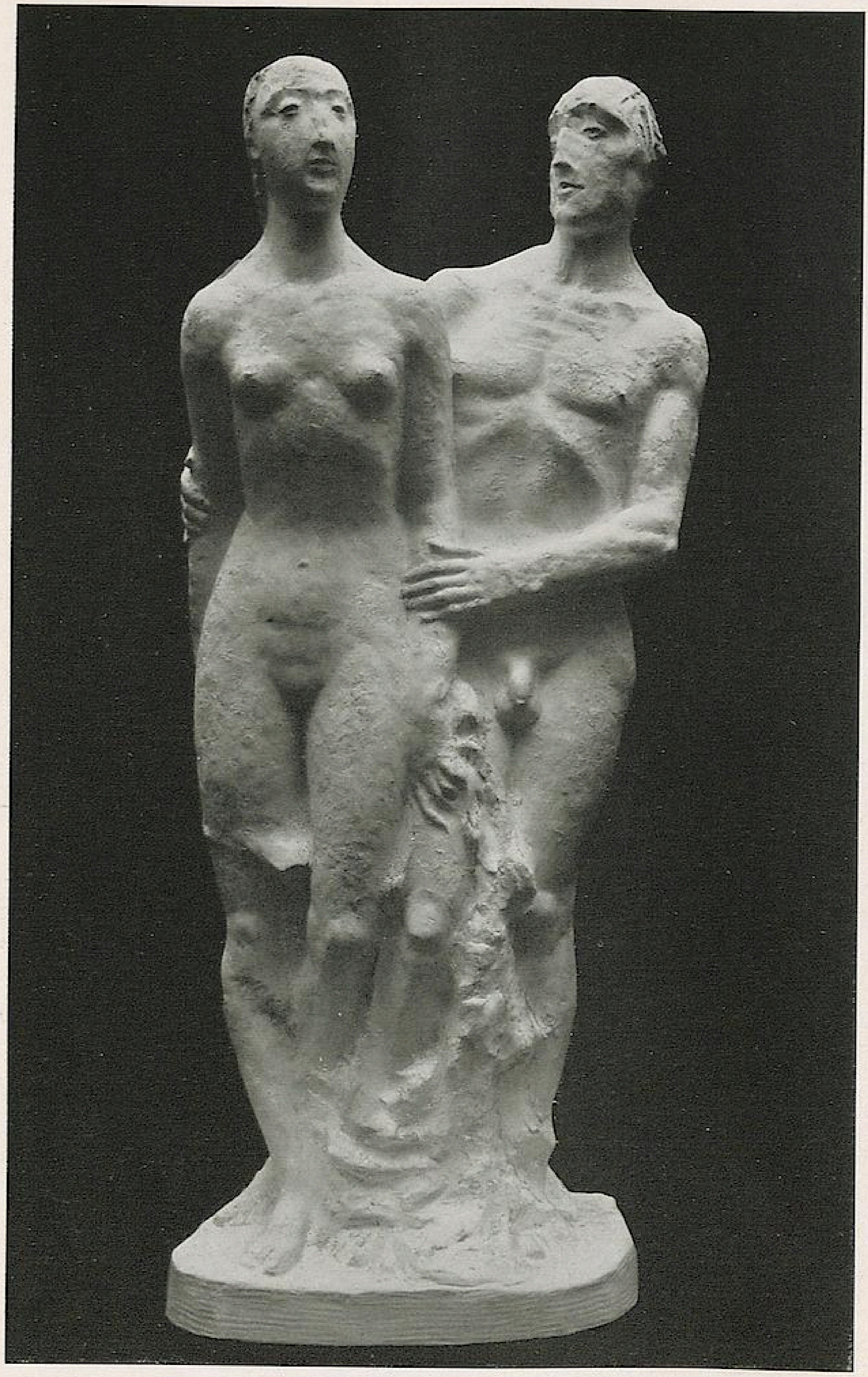
Der Künstler, von dem hier die Rede sein soll, ist von Ausstellungen der alten Secession im Glaspalast her bekannt. Geborener Heidelberger, besuchte er die Kunstschule in Karlsruhe und dann die Münchner Akademie der bildenden Künste, wo er bis 1903, anfangs unter Ruemann, dann unter Hildebrand sich ausbildete. Es folgten Studienreisen nach Italien und Griechenland, Wohnsitz aber blieb München. Mit den hier abgebildeten Werken tritt der nunmehr Sechsundvierzigjährige mit einer Auswahl des Wichtigsten, seit 1918 Entstandenem, vor eine breitere Öffentlichkeit. Denn der Weltkrieg hatte auch seine Tätigkeit, wie bei so vielen, zunächst völlig unterbrochen. Es kann sich nun nicht darum handeln, einen Überblick über Steinels gesamtes künstlerisches Schaffen zu bieten, denn größere und kleinere Arbeiten liegen seit der Akademiezeit in großer Anzahl vor, sondern nur darum, für einige der wichtigsten und, sagen wir ruhig, wertvollsten Arbeiten zu interessieren, die aus den letzten sieben Jahren vorliegen. Eine allgemeine Bemerkung sei dabei gestattet: Man kennt die Schwierigkeiten, die gerade Plastiken der photographischen Wiedergabe bieten. Man darf vielleicht sagen, daß kaum ein auch noch so gutes Photo dem Original völlig gerecht werden kann. Irgendwo ergeben sich immer Verzeichnungen und Verzerrungen. Will man ein abschließendes Urteil gewinnen, so scheue man nicht die Mühe, die an sich trefflichen Abbildungen mit den Originalen zu vergleichen.

Als jene entsetzliche Katastrophe in Oppau das seit dem Kriege noch jetzt nimmermehr gestillte deutsche Leid für einige Wochen aufs neue und aufs unbarmherzigste auch da, wo es vielleicht schon leise schlummerte, jäh und schrill wieder geweckt hatte, da riefen die an erster Stelle von diesem neuen Leid Betroffenen unseren Künstler, ihren Landsmann. Sie betrauten ihn mit der gewaltigen und herrlichen Aufgabe, ihren schmerzlichen Erlebnissen, ihrem neu erfahrenen Wissen vom Schicksal und vom Tode künstlerischen Ausdruck zu verleihen, dem irdischen Drama künstlerisches Symbol von Ewigkeitswert zu formen. Daß sie mit ihrer Wahl doch wohl den richtigen Mann getroffen haben, dürfte zum mindesten die Tatsache erweisen, daß einfache Arbeiter, also die Kreise, die hier in Frage kamen, Steinel gegenüber mit ihrer Anerkennung des ausgeführten, hier abgebildeten Werkes nicht zurückhielten. Er hatte hier sozusagen ein historisches Ereignis im ganzen und in seiner ergreifendsten Episode verkörpert, jenes nämlich, da eine Mutter ihr ohnmächtiges, totgeglaubtes Kind aus den Trümmern gerettet in ihren Armen hielt. Und er hat in seiner Mutter und seinem Kinde die Angst, die Furcht und das Entsetzen und die Verzweiflung nicht nur dieser einen deutschen Mutter, sondern aller machtvoll symbolisiert. So darf man diese auf einen einfachen Steinsockel gestellte Bronze, die „den Opfern der Katastrophe von Oppau“ gewidmet ist, Volkskunst im allerbesten Sinne dieses viel umstrittenen und oft mißverstandenen Wortes nennen. — Das war 1922. Fassen wir nun die vorher entstandenen Arbeiten, die Bronzebüsten Prof. Winternitz und Fürst Schaumburg-Lippe, sowie jene aus Marmor von Frl. Menzel ins Auge, so dürfte Klarheit werden über den Ausgangspunkt von Steinels Kunst. Besonders das edle Profil des Fürsten Schaumburg-Lippe in seiner prächtig geschlossenen, medaillengleichen Wirkung bezeugt, wie hier Hildebrands „Problem der Form“ von einem Wahrer der Tradition begriffen und in Praxis umgesetzt worden ist. Vielleicht zeigen aber diese drei Werke auch zugleich, was an Persönlichem und Eigenem zu dieser schönen Tradition hinzukommt. Mag man in der Winternitz-Büste mehr von malerisch impressionistischem Leben, in der des Frl. Menzel mehr von naturalistischer Zartheit und anmutiger, liebenswürdiger, ja süßer Grazie sprechen, in allen Fällen ist das eigentlichste Kernproblem der Bildhauerkunst, das der formalen Auseinandersetzung mit dem Raum und des Absetzens von ihm, mit durchaus eigenen Mitteln gelöst. Daß der Künstler darum gerungen hat, seiner persönlichen Auffassung gemäß seinen Schöpfungen ein Mehr an individuellem Leben und an Bewegung mitzugeben, wird klar. So wird seine Auseinandersetzung mit den Formproble-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

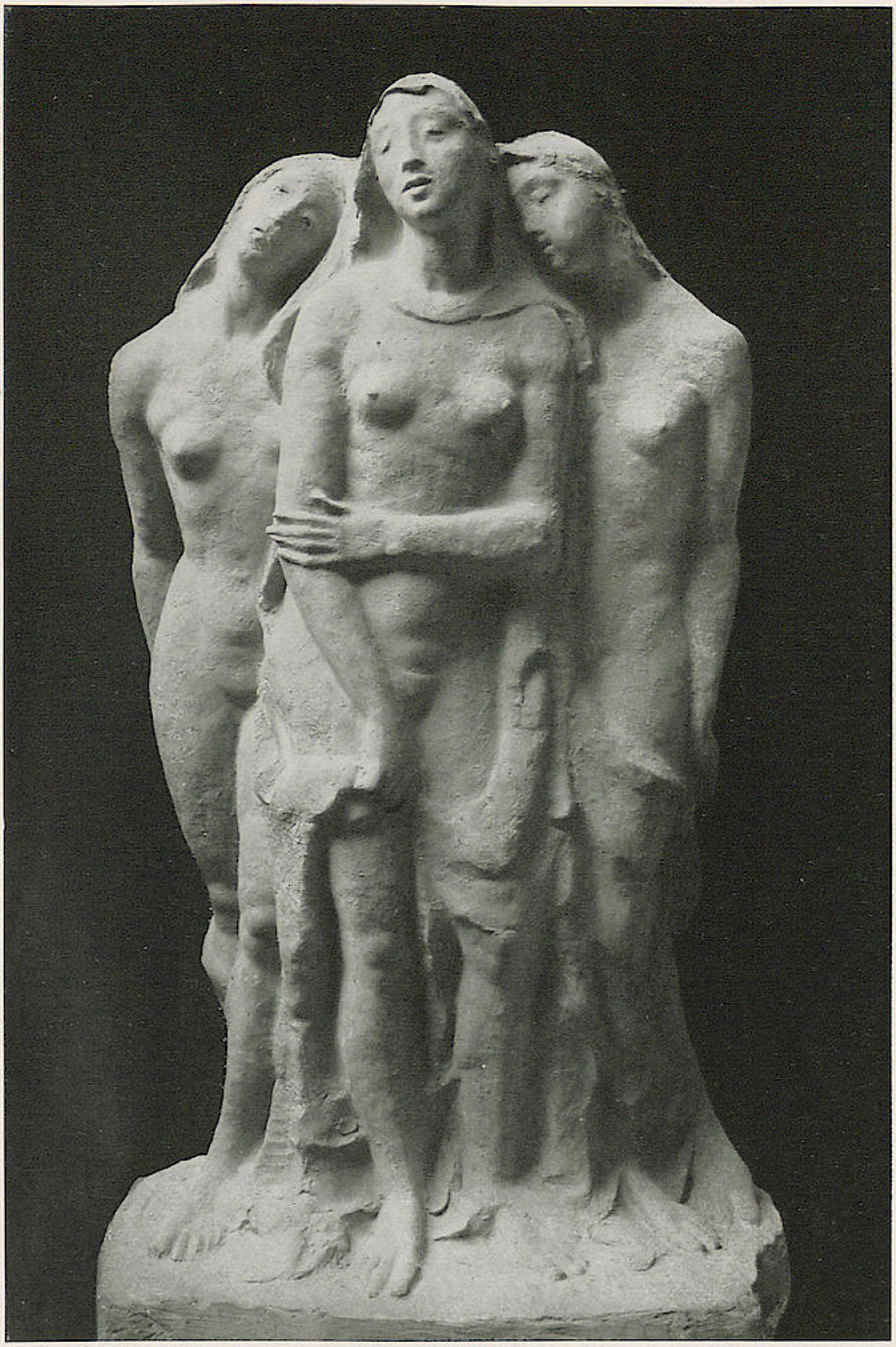
JEAN PAUL STEINEL BRONZEFIGUR VOM DENKMAL IN OPPAU

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



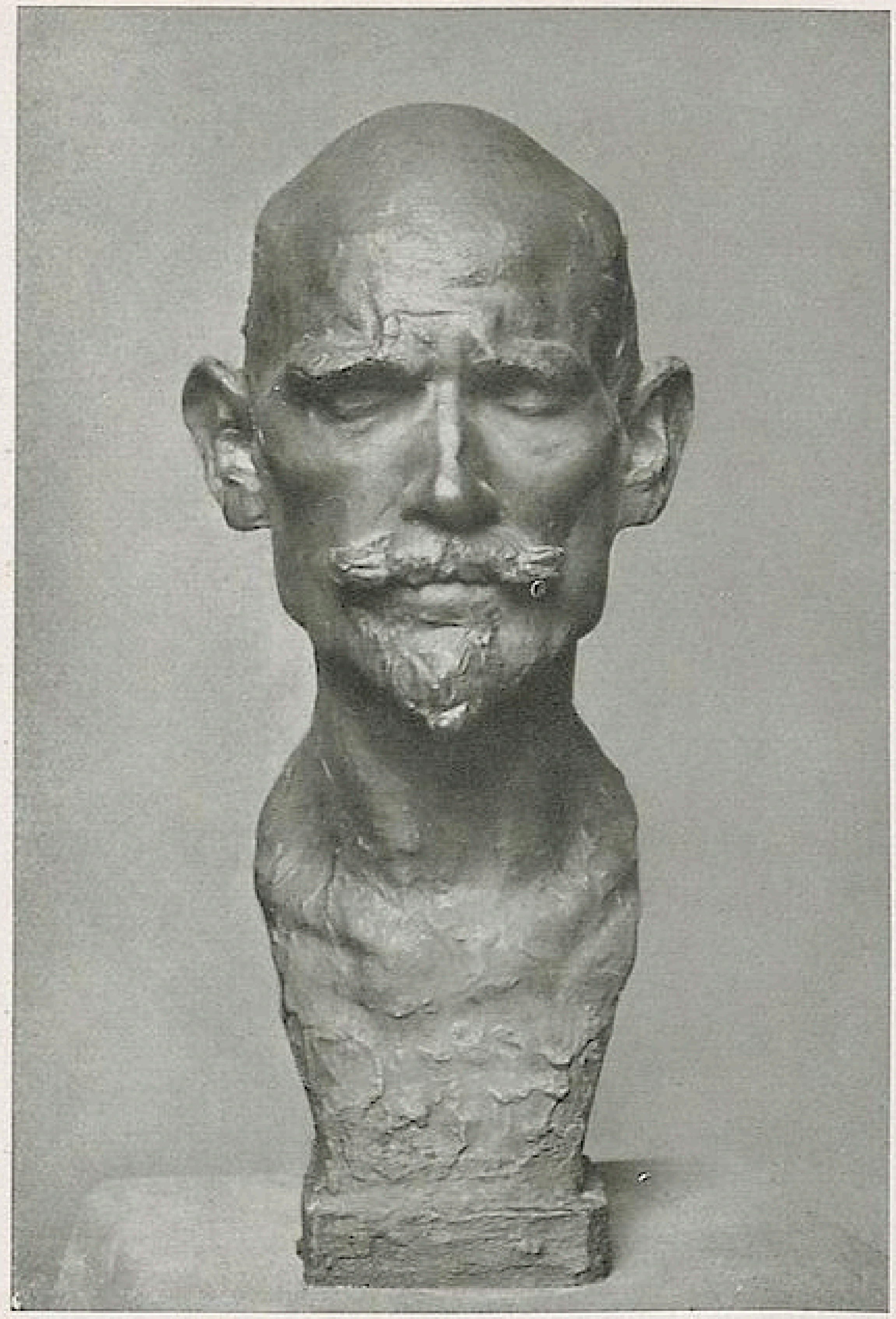
JEAN PAUL STEINEL GRUPPE (GIPS)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JEAN PAUL STEINEL — WEIBLICHE GRUPPE (GIPS)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

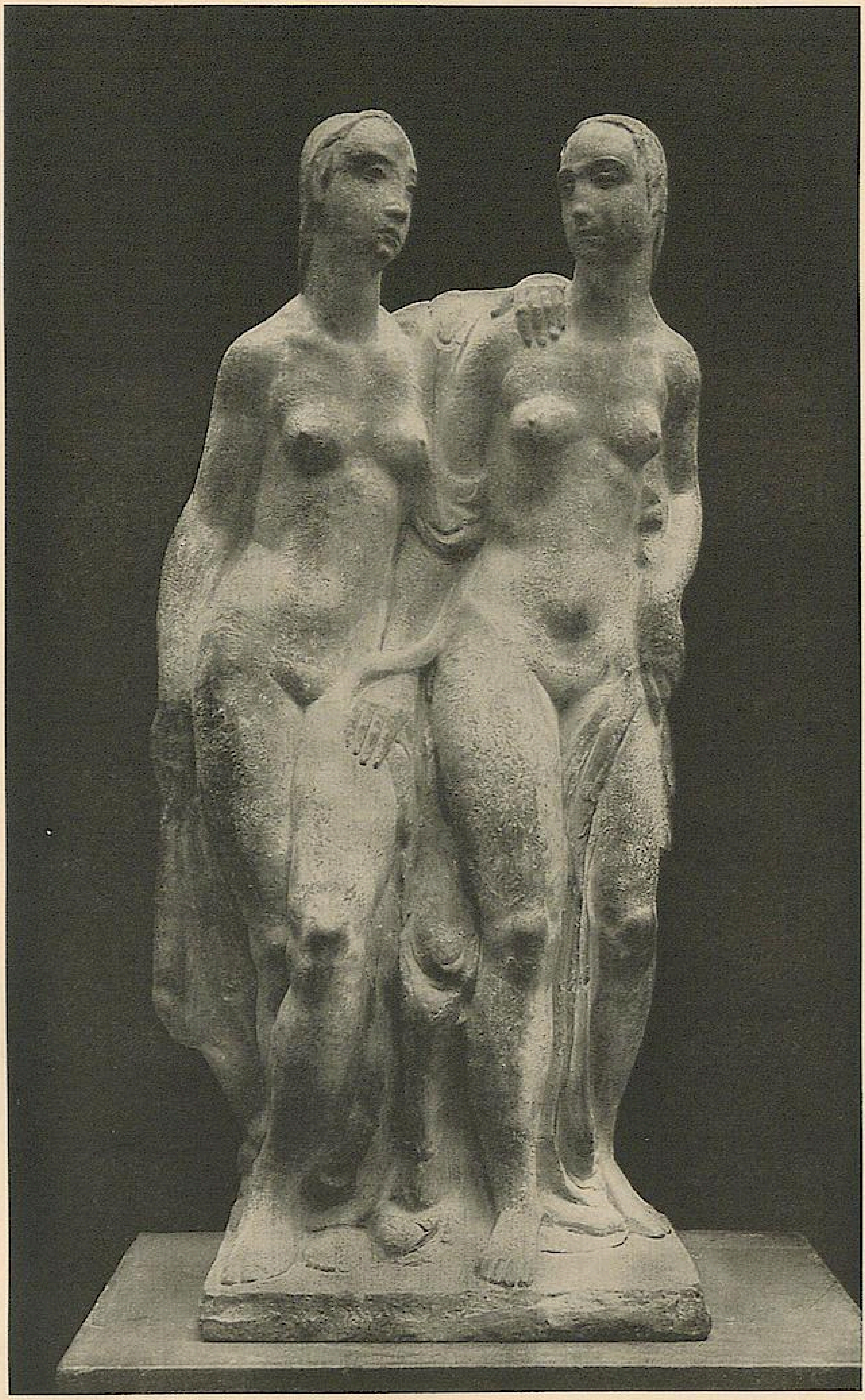


J. P. STEINEL BILDNISBÜSTE RICHARD WINTERNITZ

men naturgemäß zugleich auch eine solche mit dem Zeitstil, den wir „innerlich bewegte Ausdruckskunst“ nennen möchten. Die Bronzen „Daphne und Eva“ zeigen deutlich eine Weiterentwicklung auf diesem Wege, die weibliche Gruppe der Kunsthalle Mannheim und vor allem die Terrakottagruppe wohl einen Höhepunkt. Wenn Kunst nicht erstarren soll, darf sie sich allen neuen Problemen nicht völlig verschließen, mag auch im Grunde immer erst die Zukunft über den Grad der Berechtigung solcher neuen Bestrebungen entscheiden. Man wird vor diesen letzten Werken feststellen, wie sie alle von einer heftigeren Intensität des geistigen Erlebnisses, der geistigen Spannung und Erregung erfüllt sind, wie aber die Form selbst, mag sie auch mehr und mehr aus der Vorstellung heraus geboren werden, niemals vernachlässigt erscheint. Denn nach wie vor ist das Modellstudium auch jetzt noch das Primäre, wie das die nach dem Modell ausgeführten Ton-Skizzen im Atelier des Künstlers zur Genüge beweisen. Aber bei der Ausführung wird das Vielerlei auf ein Weniges, das Zufällige auf das Wesentliche beschränkt und überall bewußt eine erhebliche Vereinfachung erzielt. Es scheint uns, als ob der Stimmungsgehalt der Einzelfigur und der Gruppen gewonnen hat. Auch dürfte es begreiflich erscheinen, wie gerne man gerade Steinel neben dem Bildnis auch die Aufgaben großer Friedhofskunst gestellt hat. Und sollte nicht dieser, hier nur ganz kurz skizzierte Entwicklungsgang, so wie wir ihn zu verstehen vermeinen, über manche moderne Strömungen, wie sie unverkennbar vorliegen, hinaus doch wieder zum Ausgangspunkt, zu einer Art moderner Klassik — nur scheinbar ein Widerspruch — zurückführen?

Nasse

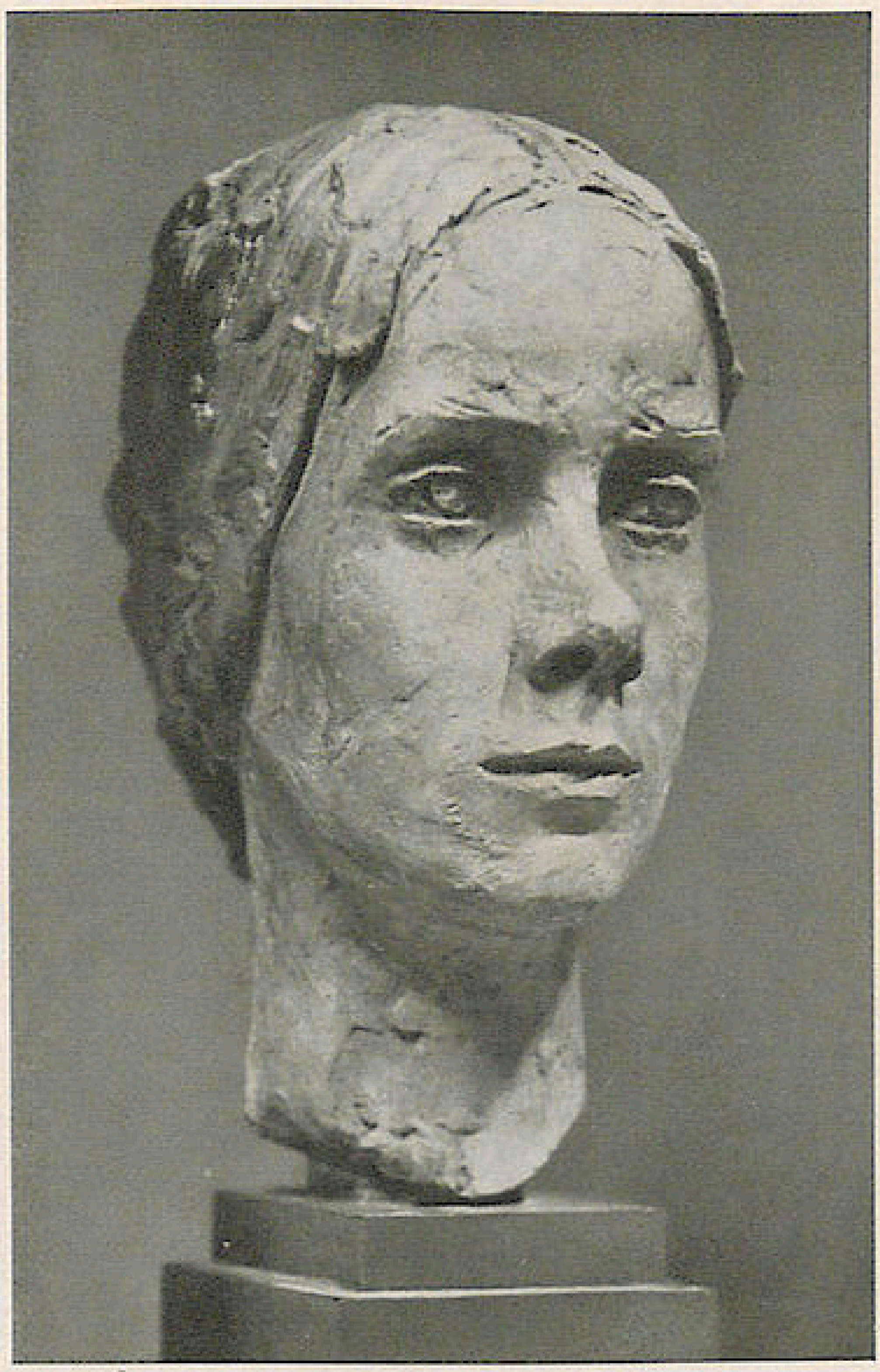
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JEAN PAUL STEINEL

WEIBLICHE GRUPPE. TERRAKOTTA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



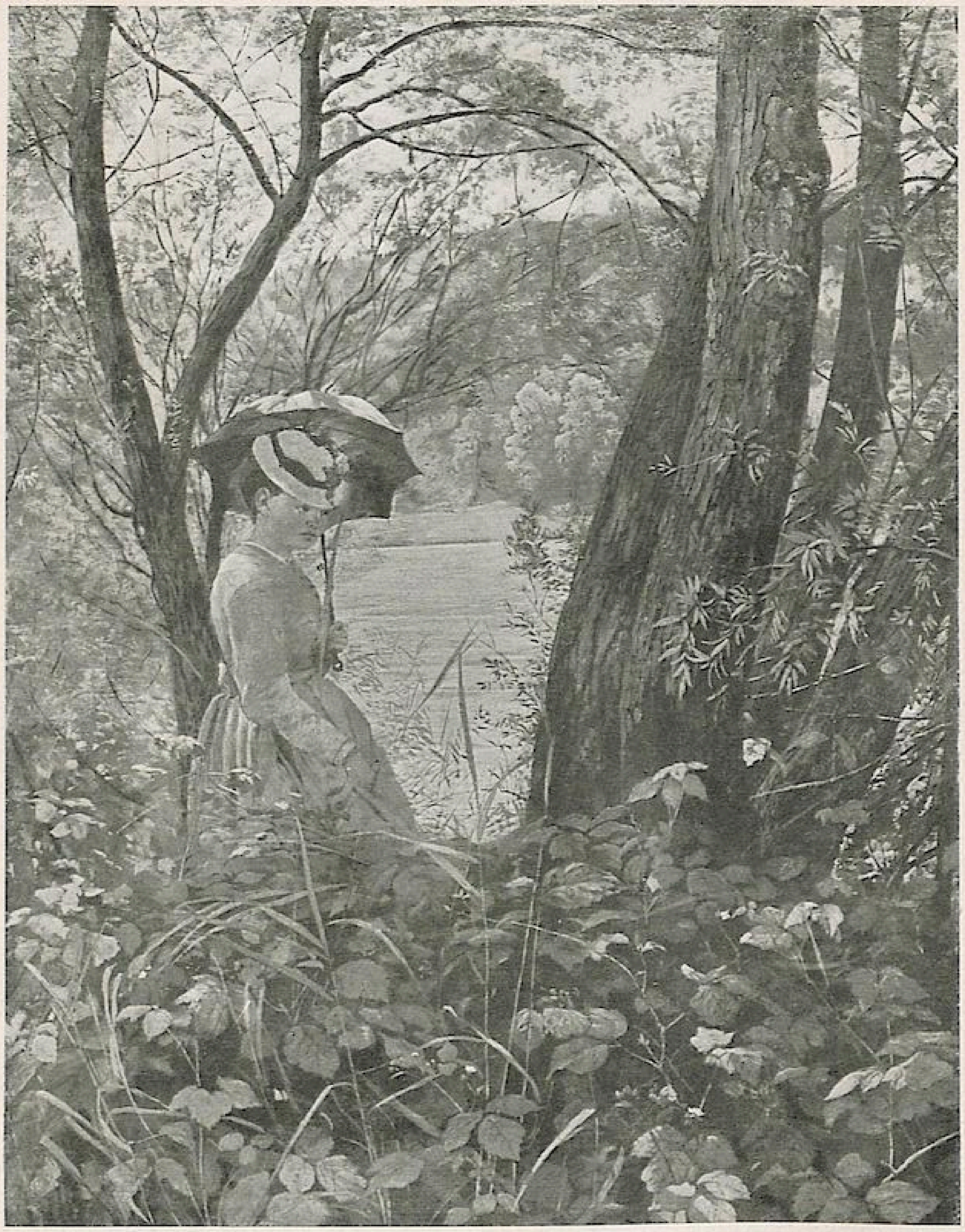
KURT EDZARD DIE TÄNZERIN EDITH B.

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN

Die diesjährige Frühjahrsausstellung der Berliner Akademie der Künste am Pariser Platz ist unbestritten eine der erfolgreichsten in der langen Reihe von Ausstellungen dieses ehrwürdigsten Kunstinstitutes der Reichshauptstadt. Die mehr als 450 Gemälde und Bildwerke, die hier vereinigt sind, bieten eine mit unparteiischem Urteil getroffene Auswahl des Besten, was die letzten Jahre vornehmlich in Berlin, aber auch in einigen anderen Kunstzentren hervorgebracht haben. Die Beruhigung der Auffassung des künstlerischen Schaffens der Gegenwart spricht sich auch hier mit aller Klarheit aus, indem die Äußerungen der verschiedenartigsten Anschauungen zugelassen werden und auf diese Weise das Publikum in die Lage versetzt wird, das Wertvolle der wichtigsten künstlerischen Richtungen der Gegenwart nebeneinander kennen zu lernen. Jeder wird die Überzeugung gewinnen, daß die Werke der älteren impressionistischen Schule mit den besten der neuesten expressionistischen und stilisierenden Meister sich wohl vertragen, daß die Spätwerke der großen Impressionisten ebensosehr, wenn auch in anderer Weise, ein Ausdruck des lebendigen künstlerischen Ringens der Gegenwart sind, wie die nach Neuem strebenden Bilder und Skulpturen der jüngeren und der jüngsten Generation. Zu dem harmonischen Gesamteindruck dieser reichen Ausstellung trägt die musterhafte ruhige Anordnung bei, um die Professor Ulrich Hübner besondere Verdienste hat.

Wie üblich, ist einem verstorbenen Meister und Führer eine Sonderausstellung eingeräumt: es ist Hans Thoma, von dem eine Reihe selten oder noch nie gezeigter Bilder in dem mittleren Saal vereinigt sind, von Frühbildern Mutter und Schwester bibellesend (1866), eine Dame am Waldufer im Sonnenschein, in wundervollen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA IM SONNENSCHEIN

sammetgrünen Tönen (1869), die Schwarzwaldlandschaft mit ziehenden Wolkenschatten von 1867 in Bremen, das bekannte Bildnis Steinhausens im Lehnstuhl sitzend von 1869, die „Hühnersiesta" von 1870, die Landschaft mit Diana in Breslau von 1878, sowie eine Reihe Bilder dieser und der späteren Frankfurter Jahre. Den älteren Meistern ist auch Franz Hoffmann-Fallersleben in Berlin zuzuzählen, der mit einigen entzückenden kleinen Bildern vertreten ist, unter denen die „Blühenden Schlehen" von 1876, das Fischerhaus bei Sonne und der „Strand am Abend" von 1894 hervorzuheben. Der älteren Generation gehört ferner der hochbetagt in Berlin lebende Professor Julius Jakob an, einer der besten malerischen Schilderer Alt-Berlins, von dem „Die alte Jungfernbrücke im Jahre 1883" sowie die „Waisenbrücke im Jahre 1882" zu sehen sind.

Die Führer des Impressionismus in Berlin sind in dem hinteren Mittelsaale durch eine Reihe von Werken vertreten, die als Zeugnisse der unverwüstlichen Kraft dieser hochbejahrten Künstler höchste Beachtung verdienen. Liebermann, der die Ausstellung als Präsident der Akademie mit einer Ansprache selbst eröffnete, zeigt sich als Siebzigjähriger voll Feuer und jugendlicher Frische in dem leuchtenden Garten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

307

39*

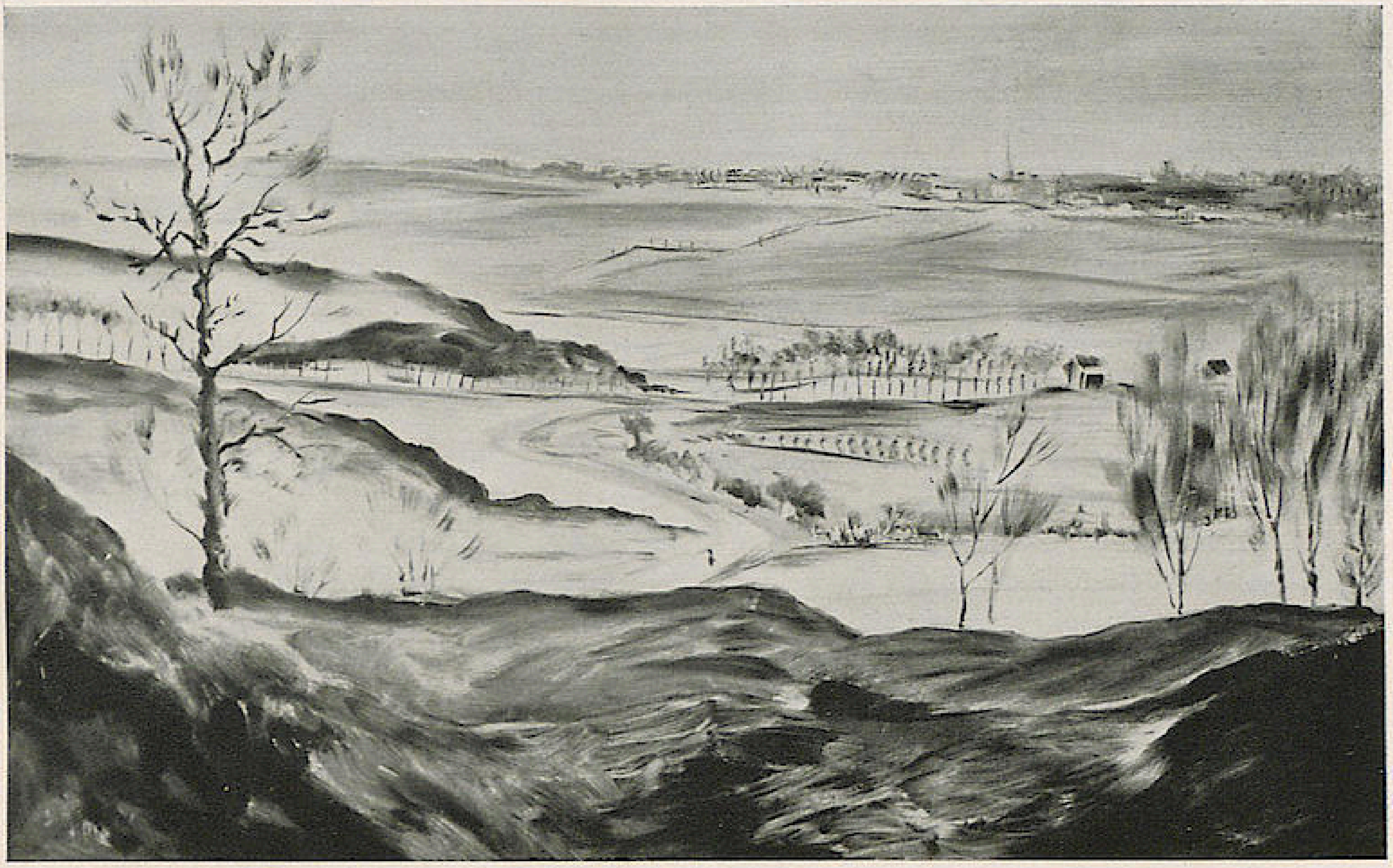
HANS THOMA — LANDSCHAFT MIT DIANA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS HESS MÄDCHEN IM GLASHAUS

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEO CHAMPION WINTER



ALFRED PARTIKEL TAL BEI AACHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GERT WOLLHEIM — ABSCHIED VON DÜSSELDORF

in Wannsee und der Allee in Sakrow — seit der Übersiedelung in das schöne Haus an der Wannseebucht hat der greise Meister sich vorwiegend der Darstellung unserer heimatlichen Landschaft zugewendet — oft haben wir in früheren Jahrzehnten angesichts der holländischen Städte- und Landschaftsbilder Liebermanns bedauert, daß er, der doch an der schönsten Stelle Berlins im väterlichen Hause neben dem Brandenburger Tor sein Heim hatte, nicht durch Gestaltung der Reize seiner Heimatstadt und Landschaft zu deren verdienter Würdigung beigetragen hat. Unter den Bildnissen steht das Selbstbildnis voran, ruhig und einfach gemalt. Anders als Liebermanns, aber nicht weniger beachtenswert ist der Altersstil Lovis Corinths, der in zwei Blumenstücken und dem Bildnis von Georg Brandes aus diesem Jahre durch große Farbenstriche, man kann geradezu von Pinselhieben sprechen, die leidenschaftliche Anschauung meistert. Der dritte im Bunde ist Max Slevogt, der in den drei Bildnissen von Rudolf Ullstein, Paula Busch und Ida Boy drei menschliche Temperamente, des Weltmannes, einer vollerblühten eleganten Frau und einer abgeklärten weißhaarigen Dame in den wesentlichsten Zügen wiedergibt. Weiter ist ein spätes Seebild Karl Hagemeisters zu nennen, dessen Frühzeit, wo er mit Karl Schuch zusammen malte, durch eine märkische Landschaft von 1878, soeben bei Karl Haberstock in Erinnerung gebracht wird. Die Entwicklung aller dieser Meister vergegenwärtigt den Fortgang von festen dunkeln Farben zu immer größerer Auflösung und Auflichtung, das Streben, die atmosphärische Erscheinung stärker und mit

SM
b Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARI KAMPF KARUSSELL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN VILLA IN TESSIN

WILHELM SCHMID LANDSCHAFT BEI NIZZA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH NAUEN — PARK DILBORN

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim G. m. b. H., Berlin

immer sparsameren Mitteln blitzhaft zu erfassen.

Eine ganze Reihe ausgezeichneter Maler, meist der impressionistischen Schule entsprossen, folgt der gleichen Richtung und hat sich in lebendiger Fühlung mit der Natur erhalten, allgemein mit dem wiedererwachenden Sinn für die malerische Qualität als solche in der Schätzung des kunstfreundlichen Publikums neu befestigt. Hier können nur wenige Namen und Werke herausgegriffen werden; u. a. die feinen Landschaften Ulrich Hübners, der Griebnitzsee und eine Kanallandschaft von Potsdam, wie ein schönes Stilleben; von dem „Pointillisten“ Kurt Herrmann eine Landschaft mit blühenden Bäumen und ein Stilleben mit Vögeln, von Hans Herrmann holländische Städteansichten, von Rudolf Schulte im Hofe namentlich zwei Ansichten aus dem Pustertal, ferner Landschaften und Stilleben von Ludwig Dettmann, von Fritz Rhein eine farbenstarke Ansicht von Middelburg, von Kardorff ein Hafen von Ischia, von Arthur Kampf, dem hochverdienten, leider zurückgetretenen Direktor der Akademie in Charlottenburg ein Verlorener Sohn und zwei Akte. Weiter sind zu notieren zwei Bilder Heinrich Eduard Linde-Walthers, des als Kinderporträtisten hochgeschätzten Meisters, eine Aktskizze von Philipp Franck, des Direktors der Berliner Kunstschule, ostpreußische Landschaften und ein flott gemaltes weibliches Bildnis von Arthur Degner, eine sonnige Landschaft von Otto Engel, sprühende Blumenstücke von George Mosson und farbig reizvolle Land-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schaften von Oskar Moll in Breslau. Von Meistern der jüngeren Generation sind uns aufgefallen: in erster Linie zwei vergeistigte Mädchenbildnisse und ein wundervoller Akt von Willi Jaeckel, zwei durch zarte Töne gekennzeichnete Landschaften von Adolf Strübe, von Emil Rudolf Weiß das Bildnis seiner Frau Renée Sintenis, eine in blauen Tönen gehaltene Temperastudie vom Bodensee des Düsseldorfers Heinrich Nauen, zwei große Bilder von Georg Walter Rößner, Frauen beim Baden im Freien und das Bildnis eines Paares in ganzer Figur, das dem Damenbildnis des Künstlers in der Nationalgalerie nahekommt. Einige monumentale Bilder von Karl Hofer und von dem jüngeren Ernst Fritsch, dann Landschaften und ein beseeltes Mädchenbildnis von Wolf Röhricht, ein leicht gemaltes Kinderbild von Augusta von Zitzewitz. Die auf neuen farbigen Ausdruck gerichteten Meister Kokoschka, Pechstein, Kohlkopf, Krauskopf und Heckendorf treten auf dieser Ausstellung etwas in den Hintergrund.

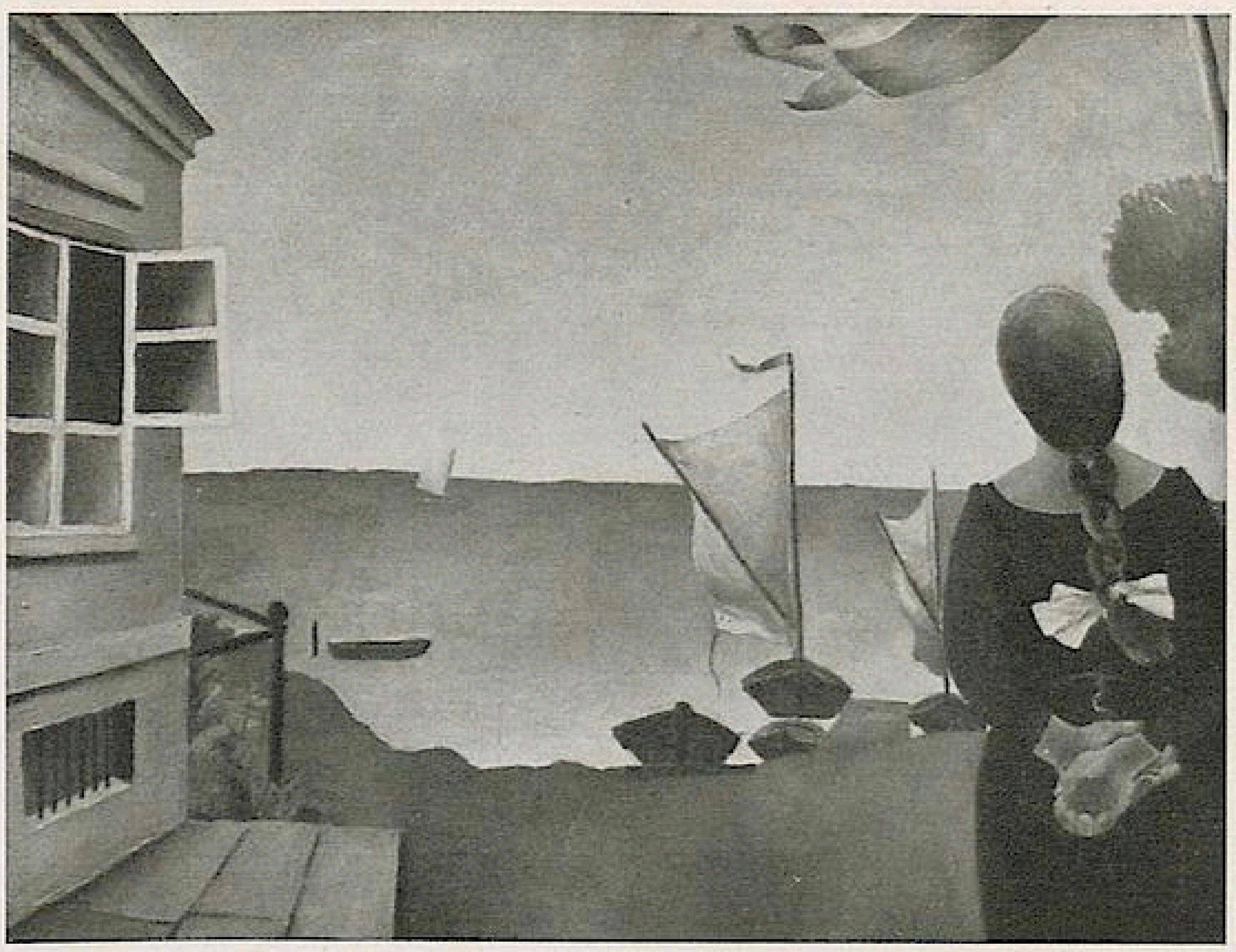
Als Gäste sind die Mitglieder der Münchener Neuen Sezession geladen, unter denen Julius Hess, Adolf Schinnerer, Julius Wolfgang Schülein, Karl Caspar und Maria Caspar-Filser genannt seien.

Auffallend ist wiederum das hohe Niveau der Plastik, namentlich auf dem Gebiete der Porträtbüste und des Aktes. Aus der Fülle der Arbeiten in Marmor, Stuck, Ton, Stein und Bronze und Holz sollen genannt werden: die vorzüglichen Tiergruppen von Richard Scheibe in Frankfurt a. M., eine Kuh in Lindenholz geschnitzt von Gerhard Marx in Dornburg, eine Bronzefigur von Wilhelm Gerstel, die Akte und eine Bildnisbüste von Ernesto de Fiori, religiöse Holzschnitzereien von Otto Hitzberger, endlich Werke gewohnter Meisterschaft von Klimsch, Lederer, Wenck, Kolbe und Albiker.

Hermann Schmitz

KARL KNAPPE BETTLER

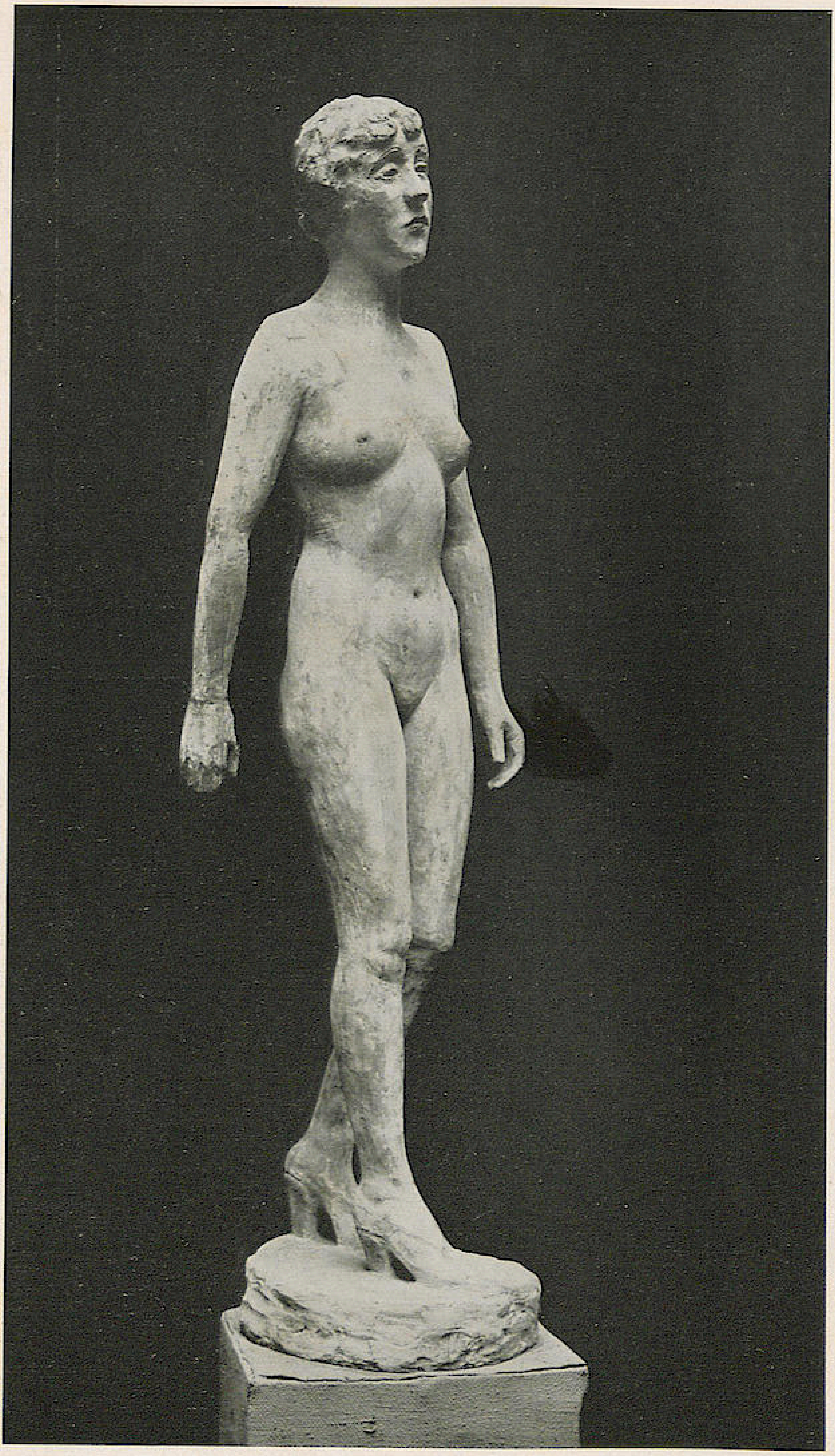
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST FRITSCH SONNTAG AM SEE

CARL MENSE CAMPAGNEABEND MIT KÜHEN

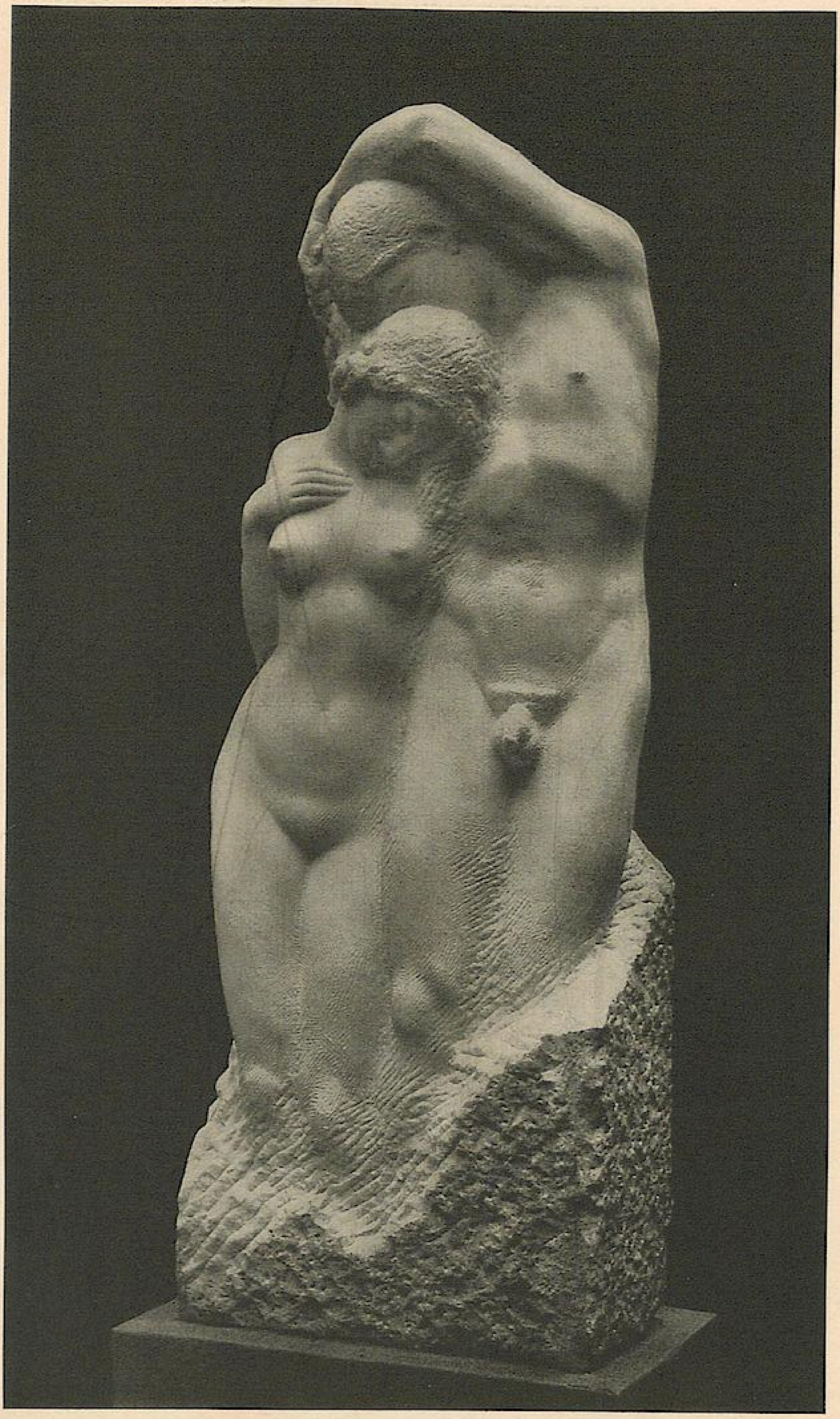
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNESTO DE FIORI SCHLENDERNDES MÄDCHEN

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim G. m. b. H., Berlin

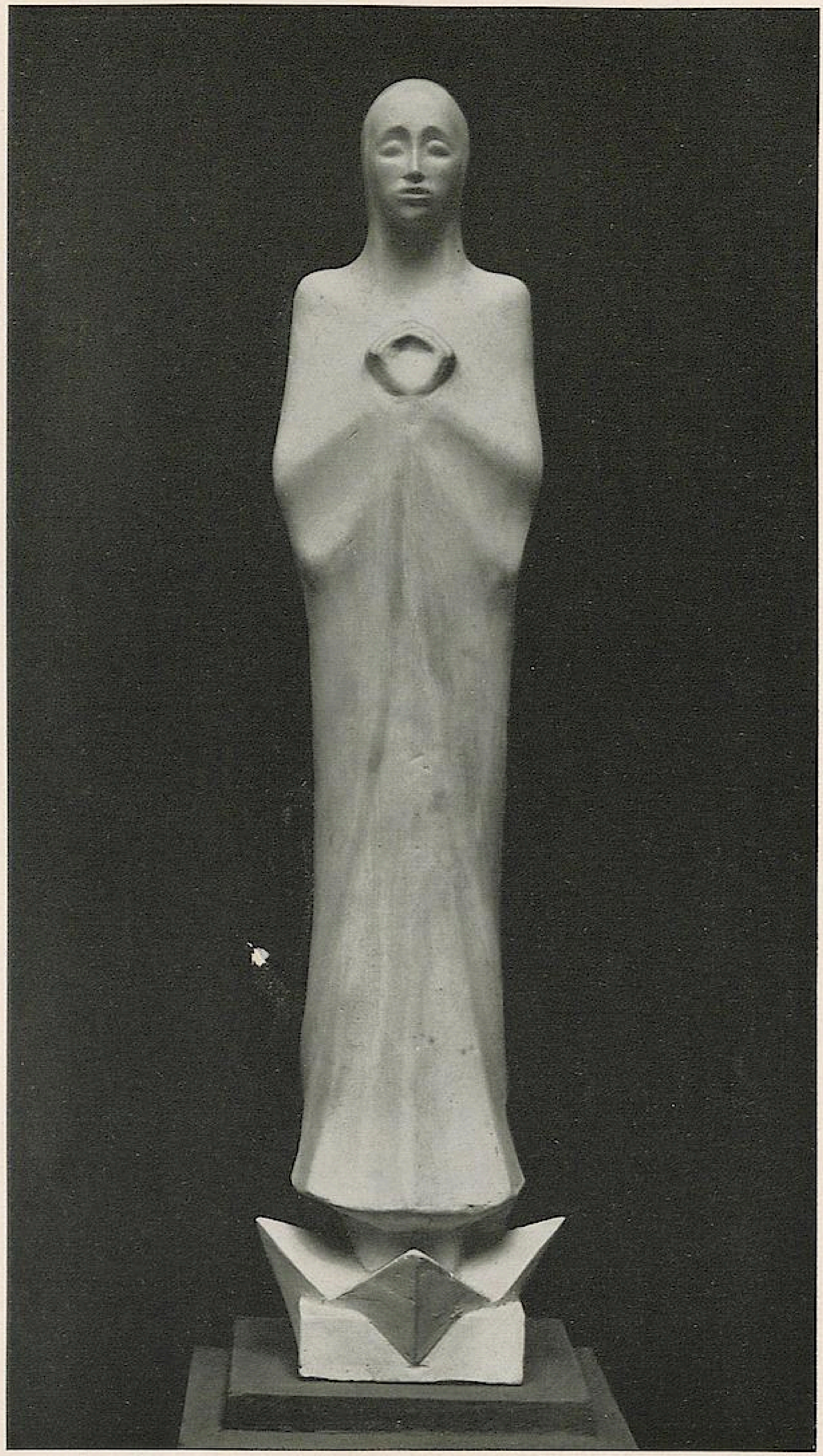
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST WENCK

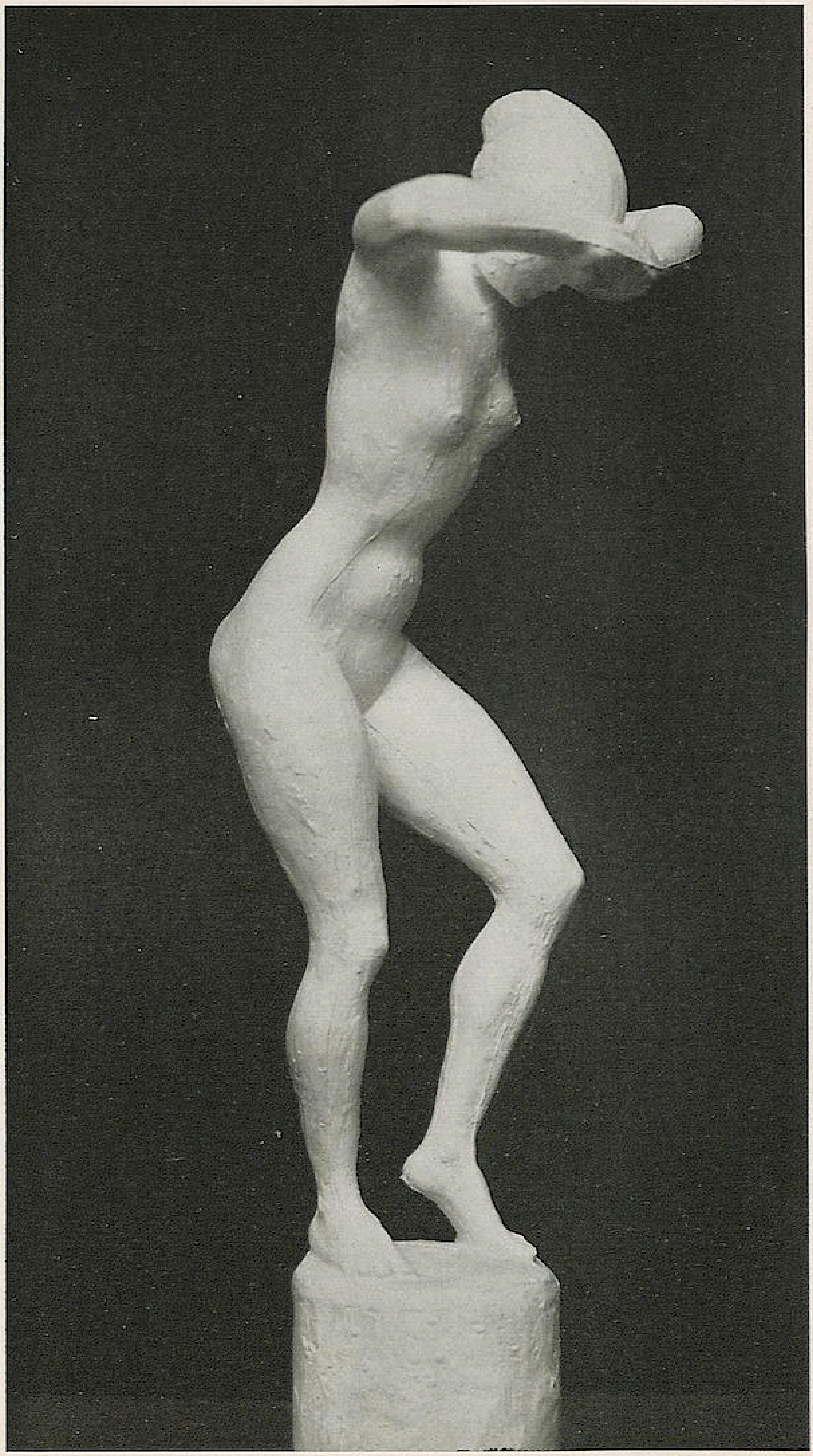
VER VIVUM. MARMOR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOHANNES SCHIFFNER EINER TOTEN. GRABDENKMALENTWURF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HUGO LEDERER WEIBLICHE PLASTIK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HUGO LEDERER SCHREITENDE FRAUEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZUR HAIDER-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN

Karl Haider ist im Jahre 1912 gestorben, und es ist Jahre lang merkwürdig still gewesen um diesen Künstler. Seine Art war nicht dazu angetan, ihn in den Kampf und Streit der künstlerischen Meinungen des Tages zu stellen. Er war stets seine einsamen Wege gegangen, und seine Kunst, von echten Kennern geschätzt und in ihrem Wert, wenn nicht voll erkannt, so doch herzlich geahnt, ging diese einsamen Wege des Meisters weiter. Die malerische Entwicklung des letzten Jahrzehnts trug lautere, grellere Erscheinungen empor als ihn und sein Werk. Aber einmal dreht sich das Rad, das Steuer wird herumgeworfen, und so ist Haiders Stunde auch vor der großen Kunstöffentlichkeit wieder gekommen. In Mannheim hat man im vergangenen Winter zuerst ein Bekenntnis zu Haider abgelegt in Gestalt einer würdigen Gedächtnisausstellung. Nun folgt Haiders Geburts- und Lebensstadt München mit einer noch umfangreicheren, viel neues Bildmaterial zutage fördernden Veranstaltung nach. Und — seltsam! — es ist die Neue Secession, die Karl Haiders Kunst zeigt! In einer Vorrede zum Katalog nimmt die Leitung der Neuen Secession zu ihrem Unternehmen interessante Stellung. Da heißt es: „Es liegt uns fern, ihn als heute zeitgemäß dem Publikum vorzuführen, eine Sensation aus ihm zu machen. Nicht, weil Primitivität die große Mode ist, wollen wir sagen: Hier ist ein Primitiver, und nicht, weil ‚die neue Sachlichkeit' die nächste Mode sein wird, wollen wir einen Sachlichen zeigen. Uns liegt daran und wir schätzen es uns zur Ehre, einen schlecht gekannten bedeutenden Mann zu feiern, der mit den legitimen Mitteln der Malerei tiefe Empfindungen aussprechen konnte, der mit Hingabe seines Lebens seinen Stil bis zu jener Klarheit und Eindeutigkeit entwickelte, die wir in seinen späten, wahrhaft groß gearteten Werken bewundern." Ein „Primitiver" kann Haider freilich nicht genannt werden, aber sonst bestätigt die ergreifende Ausstellung die Feststellung, daß hier ein wahrhaft künstlerisches Gesamtwerk erwuchs.

OTTO HITZBERGER KRIPPE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTER DITZ MUSIK

Glaspalast München. Künstlergenossenschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MÜNCHNER KUNSTAUSSTELLUNGEN IM SOMMER 1925

DER GLASPALAST

Das Bestreben ist auf beiden Seiten des gläsernen Hauses offenbar, nicht allein durch die Qualität der Einzelleistung, sondern ebenso durch organisatorische Maßnahmen das Niveau der Ausstellung zu heben und in allem ein buntes Bild zu bewirken, das eine möglichst große Mannigfaltigkeit und, den Ausstellungen der Vorjahre gegenüber, eine deutlich erkennbare Abwechslung bedeutet. Not macht erfinderisch. Die deutsche Kunst ist in Not: nicht nur wirtschaftlich, sondern auch in ihren Entwicklungsmomenten, so daß es oft den Anschein erweckt, als wisse niemand mehr, wo hinaus es denn gehe, ob man sich Arkadien oder dem Bezirk des nüchternsten Intellektualismus verschreiben solle, — mögen daher wenigstens die künstlerischen Organisationen und Ausstellungsleitungen diese „Not" in dem Sinne nutzbringend gestalten, daß sie aufweisen, was solchem Zustande entspringt, wie jeder einzelne versucht, sich mit ihm auseinanderzusetzen, und was bei diesen Versuchen herauskommt. Geht eine Ausstellung solchermaßen zu Werke, so kann sie des allgemeinen Interesses nicht entraten. Mag es auch vielleicht nur ein wehmütiges, mit sehr viel Resignation und Elegie durchsetztes Interesse sein. Es ist eben in der deutschen Kunst jetzt auch nicht die Zeit des Kränzewindens und des Jubilierens. Ein verarmtes Volk denkt zuerst an das Brot, ehe es nach dem goldenen Becher der Kunst greift. Die Mäcenaten fehlen, und die staatliche Kunstpflege bewegt sich — zuweilen mehr als notwendig — innerhalb engster Schranken. Niemand sieht sich vor große Aufgaben gestellt. Der „neue Luxus", der an der Herrschaft ist bei Menschen, die heil aus den großen Krisen des letzten Jahrzehnts hervorgingen, hat noch kein Verhältnis zur bildenden Kunst gewinnen können: Pracht und Kunst werden da immerzu verwechselt. Wer aber, die ganze „Konjunktur" gründlich verachtend, wie es sich für einen echten, aus der Tiefe seiner Persönlichkeit schaffenden Künstler geziemt, malt oder meißelt, wie es ihm die Stunde und das Ingenium eingibt, der darf sicher sein, daß er unter die Räder kommt. Das wissen die meisten, und deshalb ist bei so vielen Bildern, die man in diesem Jahre nicht allein auf Münchner Ausstellungen sieht, hinter der Epidermis die nervöse Angst, die Verkrampftheit, die Sucht zu gefallen, wahrnehmbar. Wer in Bildern und Plastiken zu lesen versteht, der kann aus ihnen das Schicksal, das das ganze Volk bedrückt und besonders schwer auf den Künstlern lastet, herausfühlen.

Solche allgemeinen, über das Einzelwerk und über die einzelne Ausstellung hinauswachsenden Empfindungen und Erkenntnisse bewegen einen, wenn man durch eine Riesenschau von Kunstwerken, wie sie auch hier wieder zusammenkam, seinen Lauf nimmt. Es sind mehr als dreitausend Arbeiten beisammen, und man darf nicht vergessen, daß dies in der Tat nur ein kleiner Bruchteil dessen ist, was den Juroren der Vereine und Gruppen vorlag, ganz davon zu schweigen, was tatsächlich produziert wird — und dies nur in einer einzigen Stadt wie München und in ihrem Ausstrahlungskreis! Denn im großen und ganzen — mit Ausnahme des Gastspiels der Berliner Secessionsleute bei der Münchner Secession — ist es nur die Produktion Münchens und Bayerns, die gezeigt wird.

Es läge nahe, zu glauben, daß unter diesen Umständen eine richtig auf den Verkauf berechnete Ausstellung zustandegekommen sei. Aber es ist nicht so. Man sah ein, daß Ausstellungen dieser „praktischen" Art im Grunde die unpraktischsten sind. Man hält nichts von ihnen, der Kenner, Sammler, Käufer wittert sogleich die Absicht und streikt. Es ist besser, eine Ausstellung nur nach Qualitätsgesichtspunkten zu veranstalten. Ich darf es der Glaspalast-Ausstellung 1925 bestätigen, daß sie im wesentlichen unter diesem Gesichtspunkt sich aufbaute. Wenn trotzdem nicht alles gut ist, wenn der Eindruck einer gewissen Unfröhlichkeit und Bedrängtheit vorschlägt, so hat dies in den vorher genannten, die deutsche Kunst in ihrer Gesamtheit betreffenden Momenten seinen Grund.

Die Münchner Künstlergenossenschaft suchte

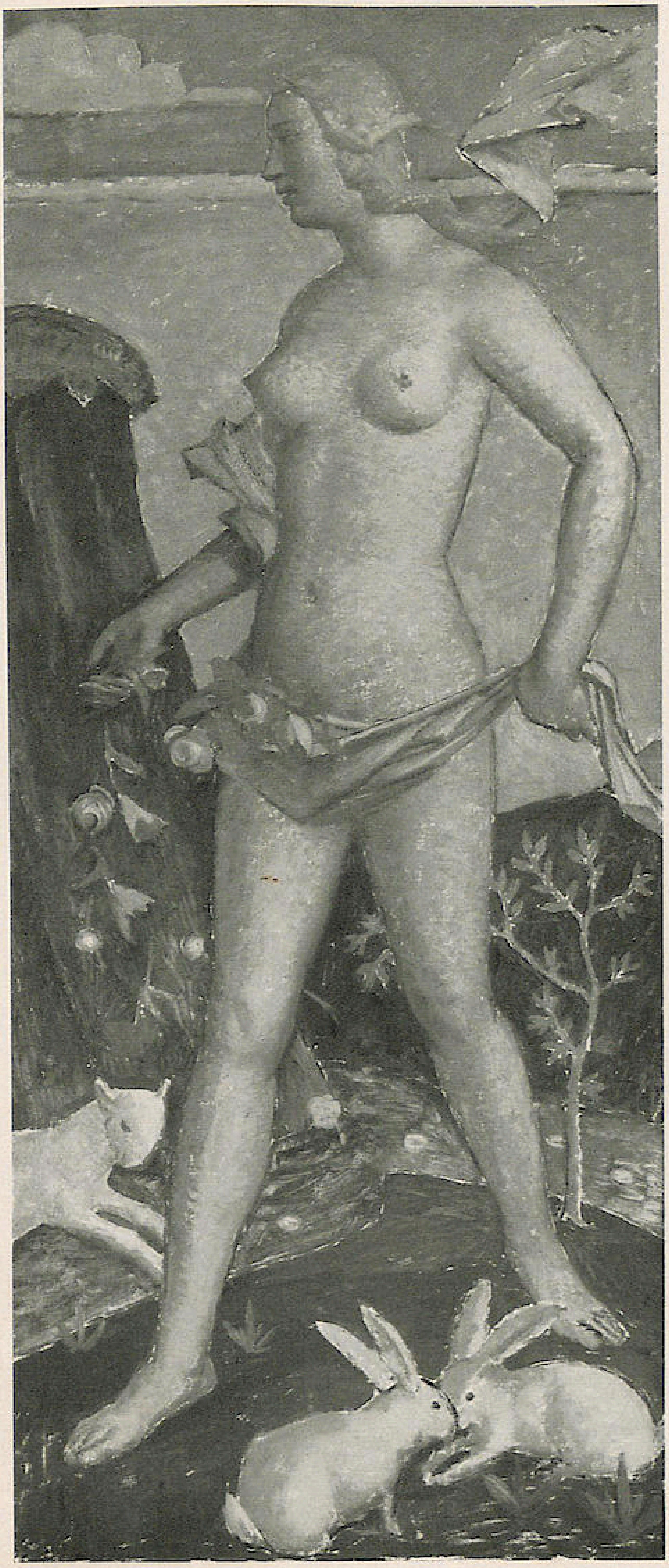
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY JÄCKEL DAMENBILDNIS

Glaspalast München. Secession

dadurch eine gewisse Gliederung in ihre sehr umfangreiche Ausstellung zu bringen, daß sie einige größere Kollektionen einschaltete. So ehrt sie mit einer Gedächtnis-Ausstellung den im Vorjahr verstorbenen Pferde- und Sportmaler Emil Adam, dessen Kunst, koloristisch etwas bläßlich, aber von hoher zeichnerischer Qualität, wie ein Gruß aus langvergangener Zeit herüberweht. Thedy, gleichfalls mit einer Gedächtnis-Ausstellung beehrt, war von Geburt Münchner und erhielt hier seine Schulung. Aus seinen Bildern spricht die Art des Wilhelm von Diez; hinter den besten seiner Gemälde scheint der Schatten Holbeins aufzusteigen: schönste Tradition, hohe Kultur der Münchner Tonmalerei um 1880. Von Lebenden hat man Strützel durch eine größere Kollektion ausgezeichnet: es sind wieder sehr leckere kleine Landschaften und Tierbilder von ihm da, z. T. vor mehr als drei Jahrzehnten gemalt, und ein großes Münchner Stadtbild, das auch kulturgeschichtlich von Interesse ist. Peter Kálmán hat einen eigenen Raum erhalten, den er mit Bildern von der bekannten Frische, von kultivierter, trotzdem kräftiger Farbigkeit füllt. In den Repräsentativsälen sieht es heute jünger aus als

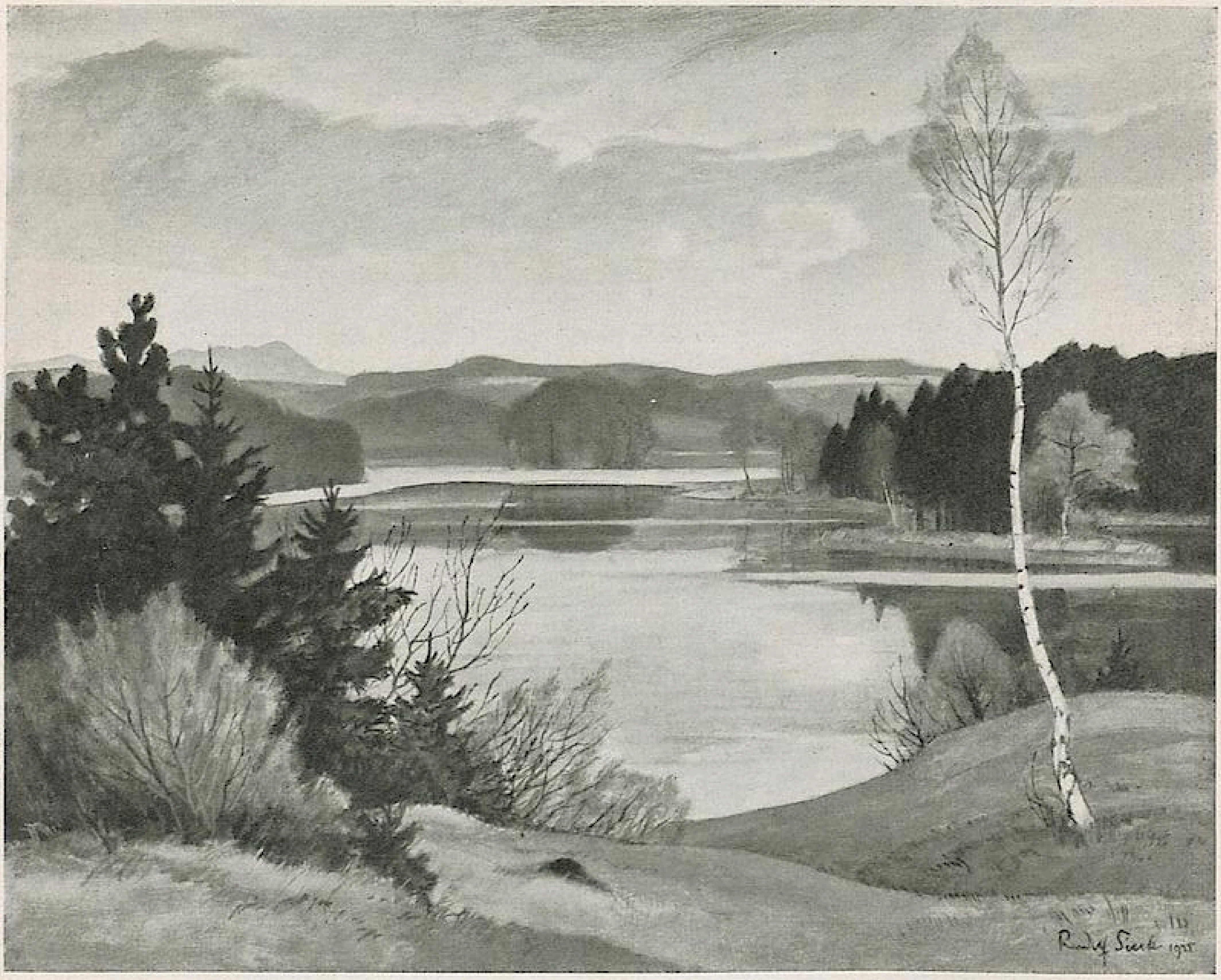
SM
b Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD KLEIN FRÜHLING

Glaspalast München. Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RUDOLF SIECK — LANGBÜRGNERSEE

Glaspalast München. Secession

früher. Die Künstlergenossenschaft, die einmal in Gefahr geraten war, zu versumpfen und zu stagnieren, hat — es war dies vor allem ein Verdienst Karl von Marrs —, sozusagen in letzter Stunde sich eine Reihe von tüchtigen jüngeren Künstlern anzugliedern gewußt, die erfreulicherweise nicht als Mitglieder zweiten Ranges, die sich die guten Plätze in den Sälen erst „erdienen" müssen, behandelt werden, sondern deren Werke mit an den bevorzugten Wänden hängen. So dominiert in dem schönen ersten Saal mit drei großen Gemälden Konstantin Gerhardinger, der besonders dem spröden Stoff eines nicht eben malerischen Damenantlitzes ein überaus eindrucksvolles, groß und breit gemaltes Porträt abgewann. Die gegenüberliegende Wand gehört Theodor Baierl, der in seiner altmeisterlich innigen Weise, die indessen nirgends des Zusammenhanges mit der Gegenwart und ihren Stimmungen entbehrt, wieder eine Reihe feiner erzählender, ruhevoller Bilder geschaffen hat. Der mächtig vorwärtsgreifende Landschafter Miller-Diflo und der ein wenig ältere und besonnenere, aber erst in seinen mystisch-geheimnisvollen Landschaften der letzten Jahre sein eigenstes Wesen offenbarende Müller-Wischin sind hier angesiedelt, und in benachbarten Sälen sieht man mit Werken von eindrucksvoller Künstlerschaft Walter Ditz, der ins Musikalische strebt und einen durch lebhafte, temperamentvolle Empfindung gesteigerten und geadelten dekorativen Zug in seine Bilder trägt, Baumhauer, der neue Klänge in die religiöse Malerei unserer Zeit zu bringen weiß, Baumgartner, dessen Bildnisse so nobel sind, ohne daß sie darüber etwas von ihrer ausgesprochen malerischen Art preiszugeben hätten, Lois Gruber, August Herzog, Harald Tillberg, Fritz Skell, Ernst Haider, Albert Stagura, Erwin Knirr, Hans Best, Rimboeck und andere, die nicht zu den Offiziellen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED PARTIKEL — HEUMAHD

Glaspalast München. Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN GROEBER — BAUERNTISCH

Glaspalast München. Secession

der Genossenschaft gehören, aber gerade um dessentwillen eine erfreuliche Auffrischung hereinbringen.

Bei der Secession ist diese „Aufmischung“ auf andere Weise bewirkt. Seit vielen Jahren gab es hier kaum mehr Gäste. Die Transportschwierigkeiten und die hohen Versicherungskosten, das waren Momente, die gegen eine Beteiligung auswärtiger Künstler sprachen, auch der Umstand, daß man die relativ geringe Ausstellungsfläche gerne für sich haben wollte. Und schließlich war da der nie ganz und völlig begrabene Antagonismus zwischen Berlin und München. Aber jetzt hat sich das Blatt gewendet. Kürzlich war die Münchner Neue Secession bei der Berliner Akademie zu Gaste, und nun hat die Münchner Secession die „Prominenten“ der fortschrittlichen Berliner Künstlerschaft zu sich gebeten. Dadurch erhielt besonders das berühmte Achteck, die „Tribuna“ der Secession, ein neues Gesicht. Neben den Münchner Größen Samberger, Stuck, der diesmal auch als Plastiker wirkungsvoll hervortritt, Diez und Herterich sind hier Max Liebermann und Max Slevogt vertreten. Liebermann mit dem geisterhaften Bildnis Einsteins und dem späten Selbstporträt mit dem Strohhut, Slevogt mit älteren Gemälden, von denen besonders die Danaë ihre Geschichte hat: sie wurde nämlich einst aus einer Münchner Secessionsausstellung entfernt, weil man von allerhöchster Seite an dem „Sujet“ Anstoß nahm — heute wirkt das Bild so dezent und still, daß man sich an den Kopf greift und fragt: Wie war dies möglich? In anderen Sälen und Kabinetten findet man von Berlinern u. a. Lovis Corinth, Max Pechstein, Hans Baluscheck, Josef Bato, Hans Gerson, Erich Heckel, Ulrich Hübner, Max Kaus,

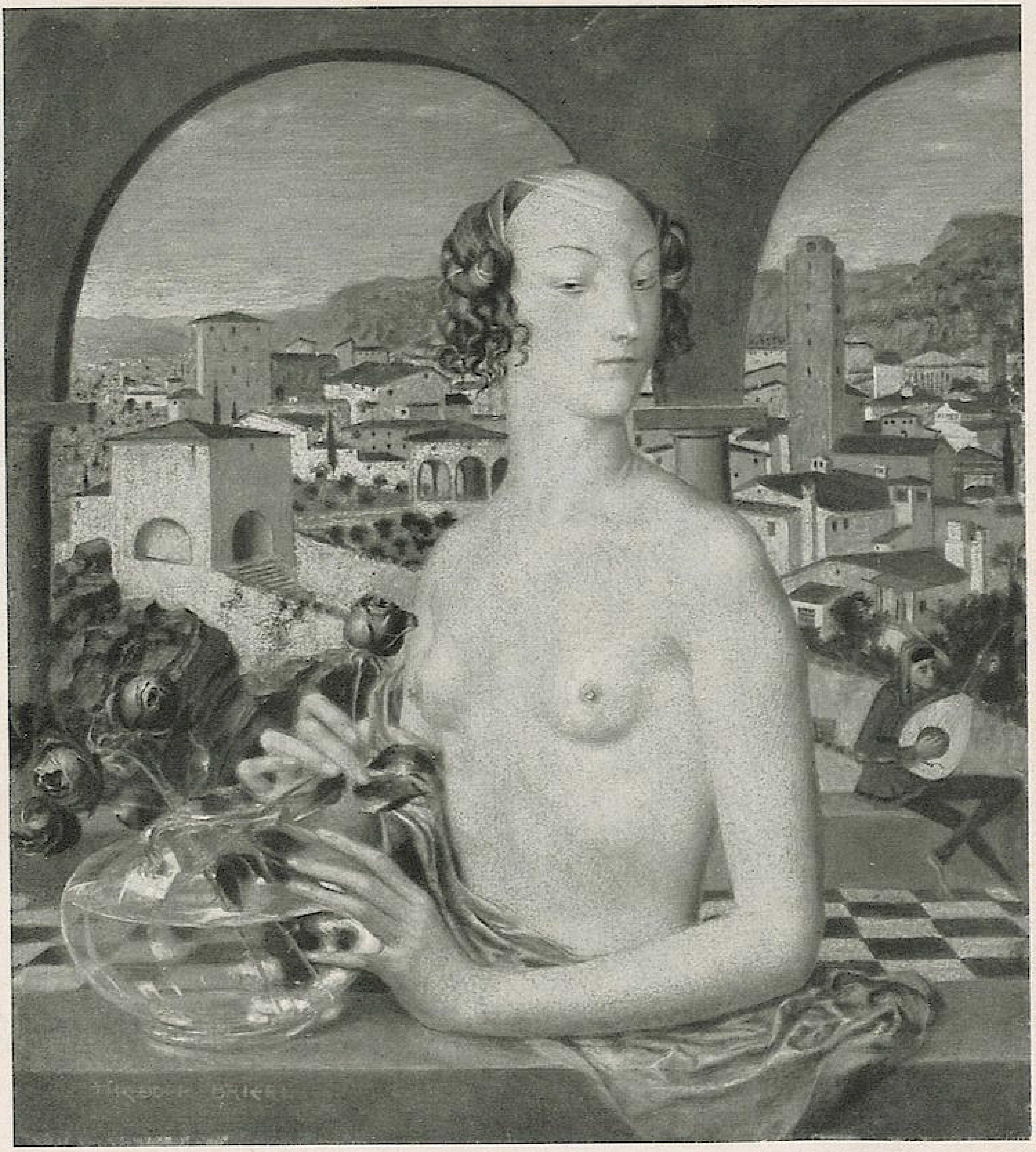
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ ERLER — BILDNIS EINES KLEINEN MÄDCHENS
Glaspalast München. Secession

Willy Jäckel, Wilhelm Kohlhoff, Emil Orlik, Alexander Oppler, Schmidt-Heubach, Schmidt-Rottluff, Fritz Rhein, Eugen Spiro, Ernst Wenck, Charlotte Berend und die Plastiker Ernst Barlach und Georg Kolbe, so daß unfraglich eine gute Vertretung der Reichshauptstadt zur Stelle ist. Zweifellos wird diese Visitenkartenabgabe — vielleicht darf man es auch als mehr ansprechen — ihre gute Wirkung nicht verfehlen. Man hatte bisher in München nur selten und nie in einer offiziellen Ausstellung Gelegenheit, die jüngeren Kräfte der Berliner Kunst in ihren Schöpfungen kennen zu lernen, und es gab deshalb genug schiefe Urteile: jetzt läßt sich da manches korrigieren, und es ist zu hoffen, daß es an Anregungen für die Jüngeren unter den Münchnern nicht fehlen wird.

Gewiß sind die Berliner Gäste im Gesamtbild der Münchner Secession ungemein wichtig, doch läßt sich nicht sagen, daß sie entscheidend sind. Die Entscheidung liegt doch bei der Secession selbst. Es steckt viel Kraft, Können und Eigenart in ihrem „Stamm". Erstaunlich, mit welcher Frische z. B. Habermann und Herterich heute noch malen! Groeber tritt vor große Porträtaufgaben und zeigt daneben intim malerische Stücke. Ein Künstler wie Winternitz stellt sich erneut vor malerische Probleme, die man eigentlich als seiner Generation ferner liegend bezeichnen muß. Putz findet eine neue Zusam-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR BAIERL — MÄDCHEN MIT BLUMEN

Glaspalast München. Künstlergenossenschaft

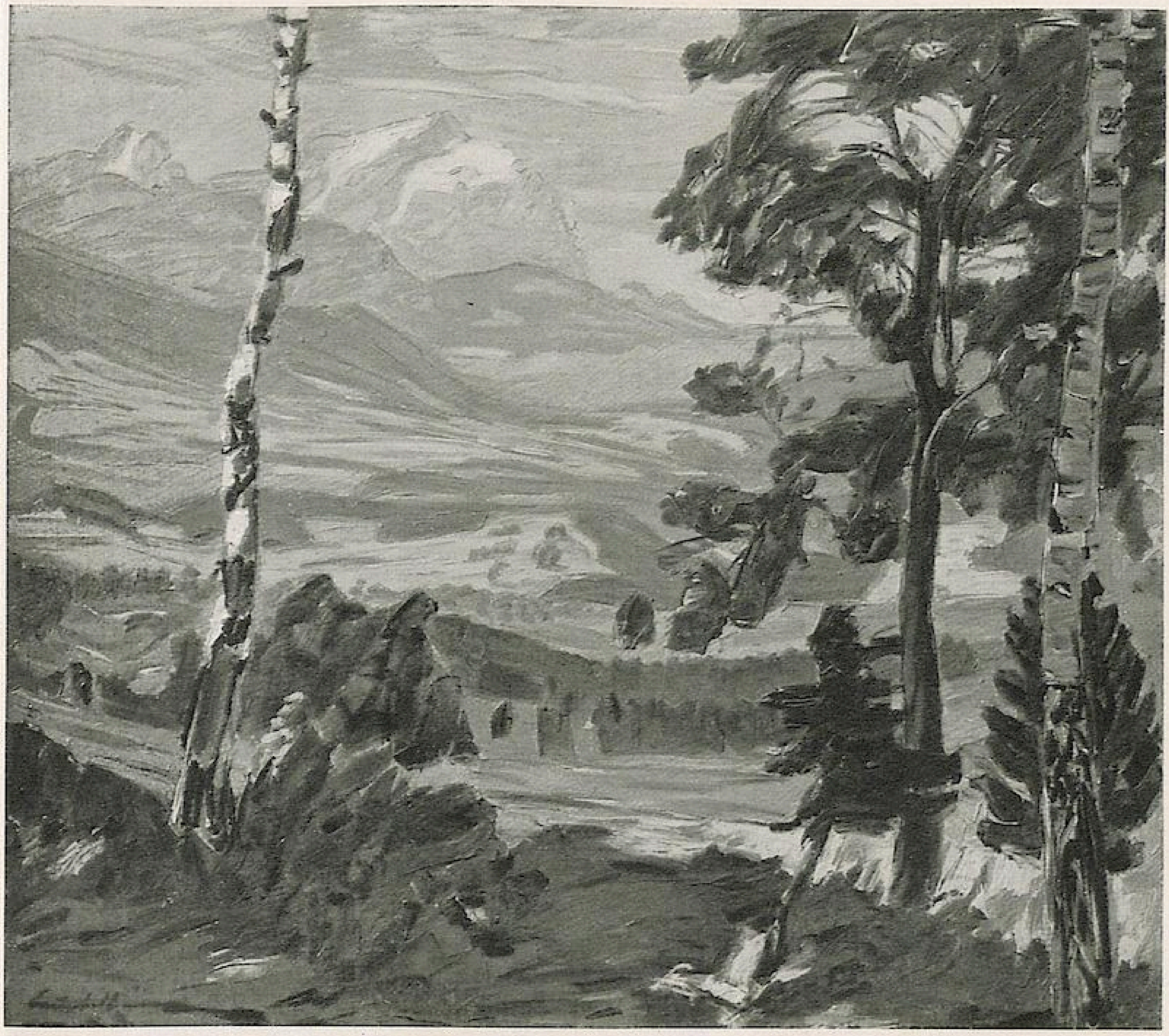
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HARALD TILLBERG

FLORA

Glaspalast München. Künstlergenossenschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO BAURIEDL — SÄNTISLANDSCHAFT

Glaspalast München. Secession

mensetzung seiner leuchtenden Palette. Fritz Erler hat einen Raum mit Bildnissen, die in ihrer gedrungenen Knappheit und Plastik kernig nachwirken. Die Landschaften von Pietzsch und Seyler sind von packender, oft geradezu kühner Kraft. Ihnen gegenüber kommt bei Sieck und Bauriedl mehr das anmutige Element zu Worte. Alle Jüngeren sind mit Nachdruck am Werk, sich zu entwickeln, sich hinaufzubauen, alles aus sich herauszuholen. Sapper gehört hierher und Klemmer und Bock, vor allem aber Karl Schwalbach, der zu starkem, neuem Ausdruck ausholt und auf dem Wege ist, eine festere Form, bewußt in die Kontur gefaßt, zunächst freilich auf Kosten des Kolorits, zu finden. Der Maler religiöser Stoffe Paul Thalheimer, ist gleichfalls unaufhaltsam im Kommen, ebenso Richard Klein, der von der Plastik sich ersichtlich mehr dem dekorativen Bild zuwendet. Ihnen wären etwa Hommel, Kunz, Reinhardt, Schmid-Fichtelberg als willkommene Bringer und Vermittler nachhaltiger Eindrücke anzureihen.

Die Plastik der Secession hat heuer zwar auf ihren Saal verzichten müssen, aber was sie, da und dort zwischen der Reihe der Bilder eingeschoben und im Vestibül angeordnet, zeigt, darf sich sehen lassen. Schwegerles machtvoller Goethe-Kopf, in Granit ausgeführt, ist ein Beispiel echter Monumentalplastik, die auch innerlich Format hat. Von Georg Müller und J. P. Steinel kamen gute, aufrechte Arbeiten. Seltsam exotisch spricht einen die Berliner Plastikerin Milly Steger an. Auf Stucks Bildhauerleistungen sei nachdrücklich hingewiesen. Drü-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SAPPER LANDSCHAFT MIT OCHSENKARREN
Glaspalast München. Secession

ben bei der Genossenschaft haben sich zu den führenden älteren Bildhauern, zu Beyrer, Dasio, Wadere, Jüngere und einige Gäste, von denen der Berliner Seger der bedeutsamste sein dürfte, gesellt: auch hier geht von der Bildhauerabteilung viel Anregung aus.

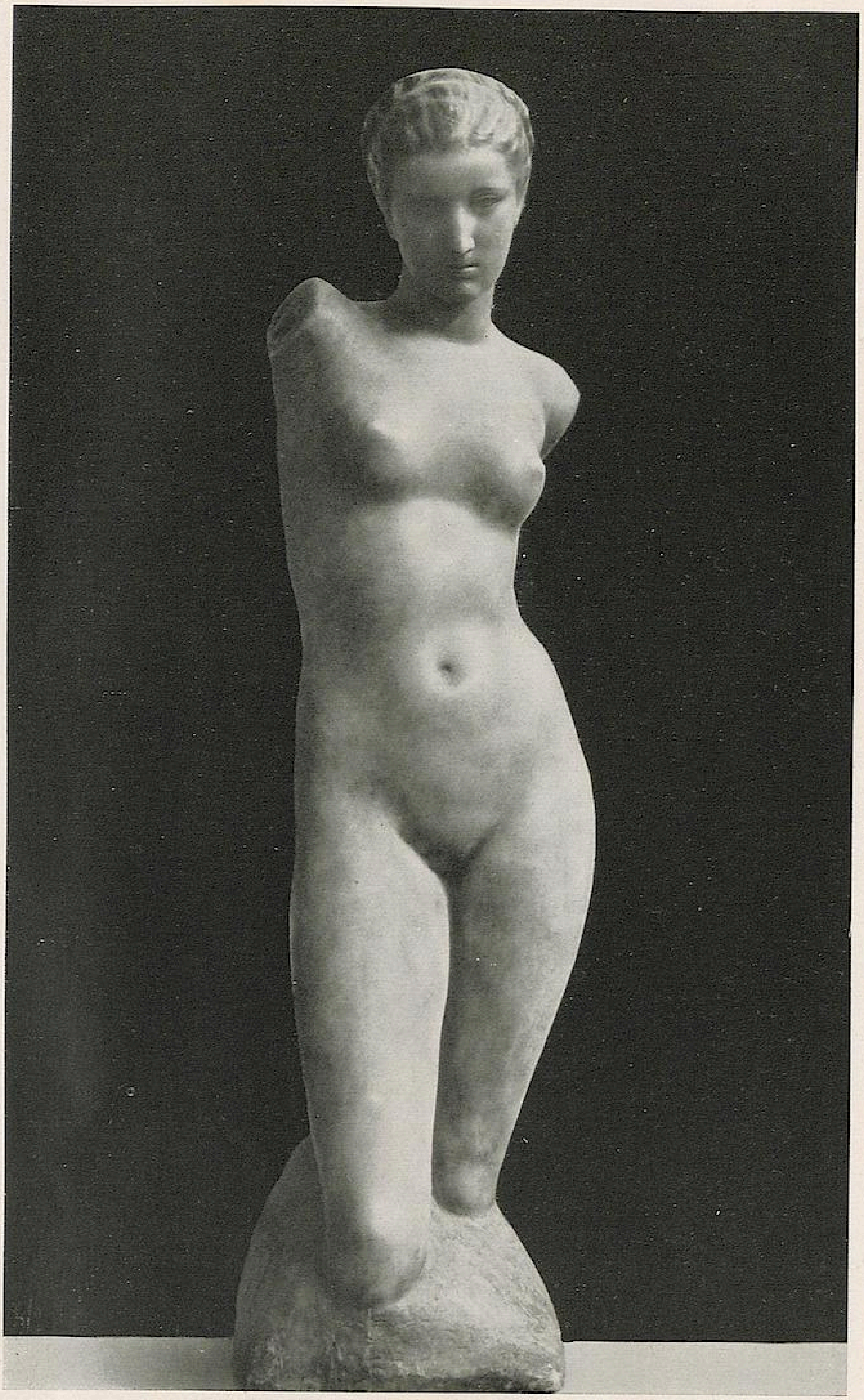
In den kleineren Gruppen wird fleißig gearbeitet, und man ist in der Art am Werk, daß jeder einzelne nach Kräften seine Individualität zu entwickeln sucht, um auf diese Weise auf das Gesamtbild der Gruppe zurückzuwirken. Da man aber bei der räumlichen Beschränktheit, die den Gruppen auferlegt ist, nicht mit der Aufnahme von neuen Mitgliedern beginnen kann, so stagniert es ein wenig, und seit einigen Jahren ist der Eindruck der Gruppen ein ziemlich gleichmäßiger: bei den „Bayern" große helle Bilder, bestimmt durch die stilisierten, südlichen Landschaften Urbans, dem diesmal Hönich mit intimeren Malereien gegenübertritt — auch Bürck kommt stärker auf —, beim „Bund" ein altmeisterlich gefühlsmäßiger Ton, bei der „Luitpoldgruppe" eine gewisse Neutralität, die in möglichst gutem Malen, das aber einer bestimmten Richtung oder Tendenz enträt, ihre Aufgabe erkennt, bei den „Freien" eine große Unklarheit, die neben wirklich guten Bildern absolut Undiskutables herausstellt.

Es wäre unverzeihlich, der kleineren Ausstellungen der Radierer und Aquarellisten zu vergessen. Gerade hier, wo die Möglichkeit freierer Bewegung gegeben ist, kommen, oft auf kleinem Format und in einer nach außen hin sehr anspruchslosen Weise, echt künstlerische Leistungen heraus.

„DREISSIG MÜNCHNER KÜNSTLER"

Vor der Veranstaltung der diesjährigen Glaspalast-Ausstellung trat unter der Führung des Malers und Radierers Ferdinand Staeger eine Gruppe von dreißig Künstlern zusammen, die sich in der Hauptsache aus jüngeren Mitgliedern der Künstlergenossenschaft rekrutiert, aber auch Mitglieder anderer Gruppen bis zu den „Freien" einbegreift. Es sollte sich nicht um eine Spaltung handeln, es war nicht darangedacht, zu so-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

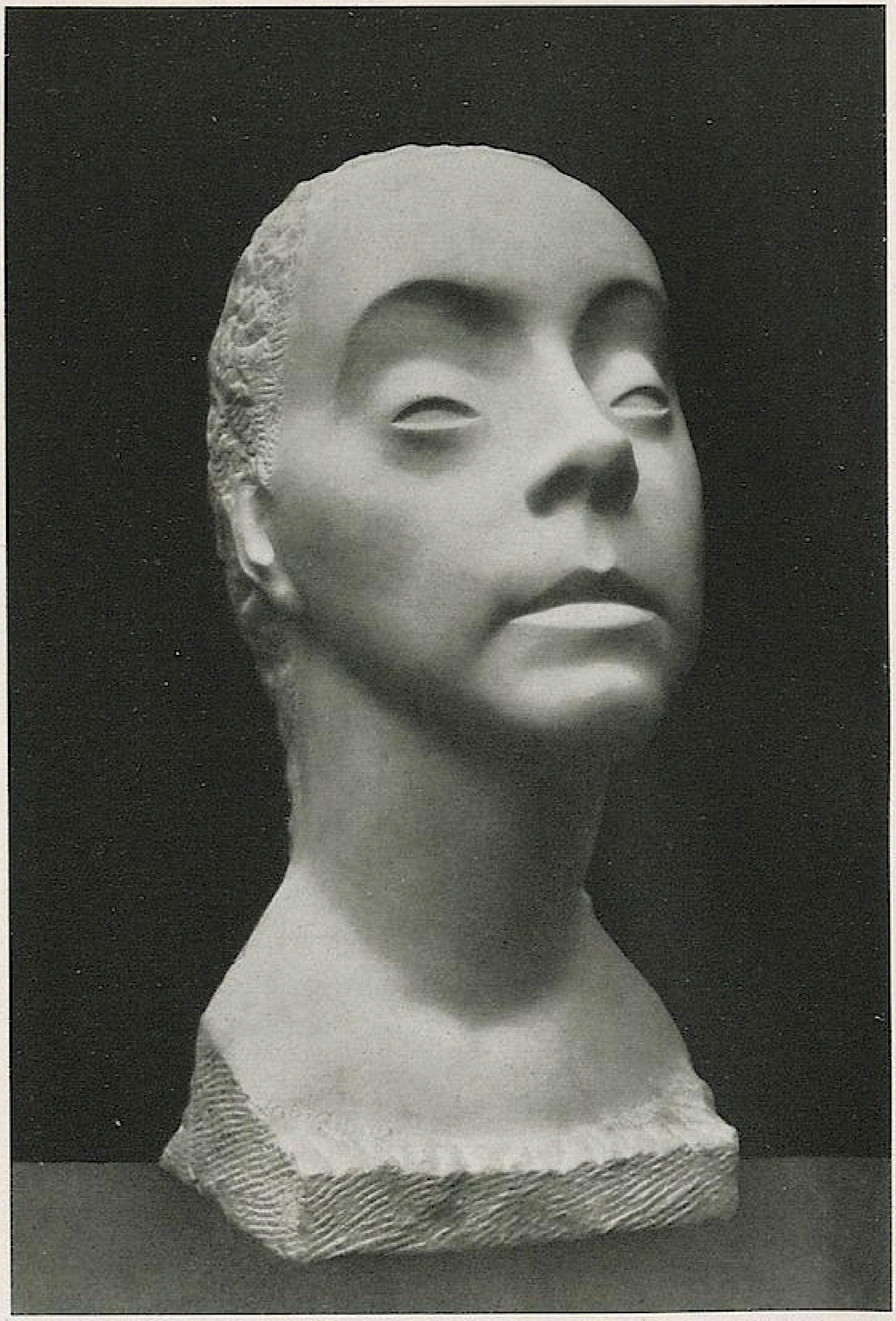


ERNST SEGER

APHRODITE (HARTWACHS)

Glaspalast München. Künstlergenossenschaft

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MILLY STEGER FRAUENKOPF (MARMOR)
Glaspalast München. Secession

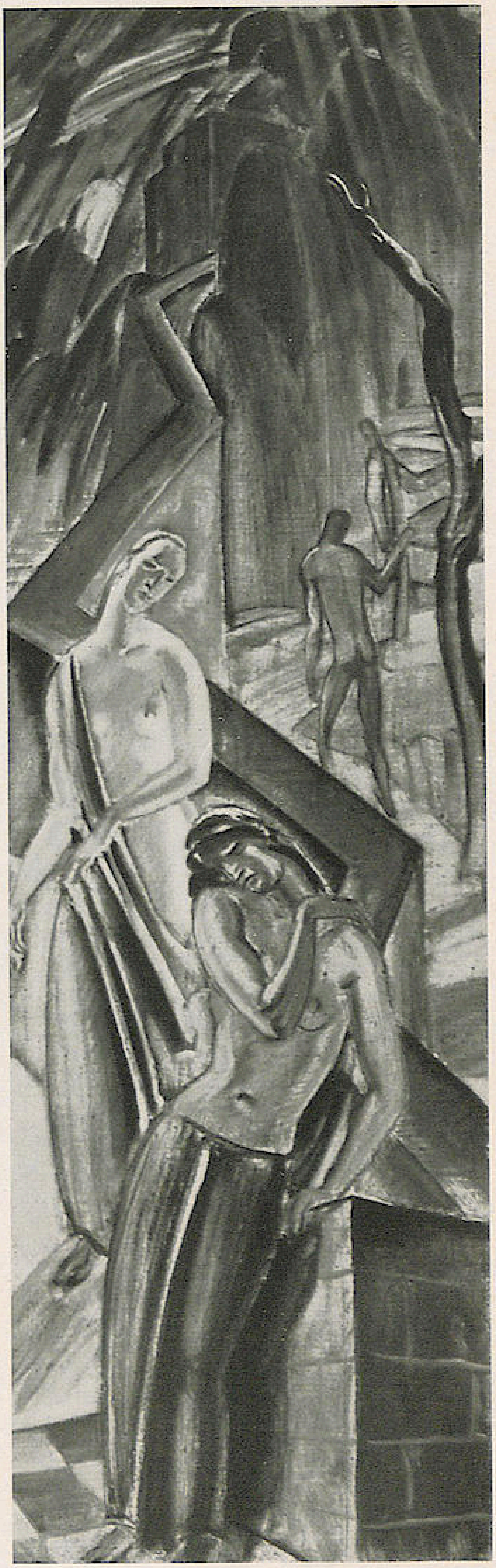
undsoviel Gruppen und Verbänden eine neue zu stellen. Man war der festen Meinung, daß man bei seiner Gruppe bleiben könne, und trotzdem einmal in anderer, gut aufeinander abgestimmter Gesellschaft ausstellen könne. Besonderer Wert wurde darauf gelegt, daß bei diesen Ausstellungen der „30" das wirtschaftliche Moment hinter das der Qualität zurücktrete, auch sollte die Münchner Malerei in so guten Leistungen gezeigt werden, daß der Wunsch auswärtiger Kunststädte erweckt werden sollte, auch ihrerseits mit diesen Leistungen bekannt zu werden. Man gedachte und gedenkt also, angenehme Wechselbeziehungen mit der Künstlerschaft Berlins, Dresdens, des Rheinlandes usw. herzustellen und die „Kunstgüter" der einzelnen Metropolen auszutauschen. Eine Ausstellung der „30", die der im Glaspalast vorausging und alle Säle des Kunstvereins beanspruchte, gab dem aufgestellten Programm recht. Man sah, was an Kräften, die innerhalb einer großen, mit Bildern, Pflichten und Rücksichten allzu beschwerten Ausstellung nicht zu ihrem Rechte kommen, in der jüngeren

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST HAIDER DER HOCHARN

Ausstellung „Dreißig Münchner Künstler"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LOIS GRUBER — BILDSKIZZEN

Ausstellung „Dreißig Münchner Künstler"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTER DITZ KIRCHGANG
Ausstellung „Dreißig Münchner Künstler“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLY SCHMID ANDACHT

Ausstellung „Dreißig Münchner Künstler"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FELIX BAUMHAUER KREUZIGUNGSGRUPPE

Ausstellung „Dreißig Münchner Künstler"

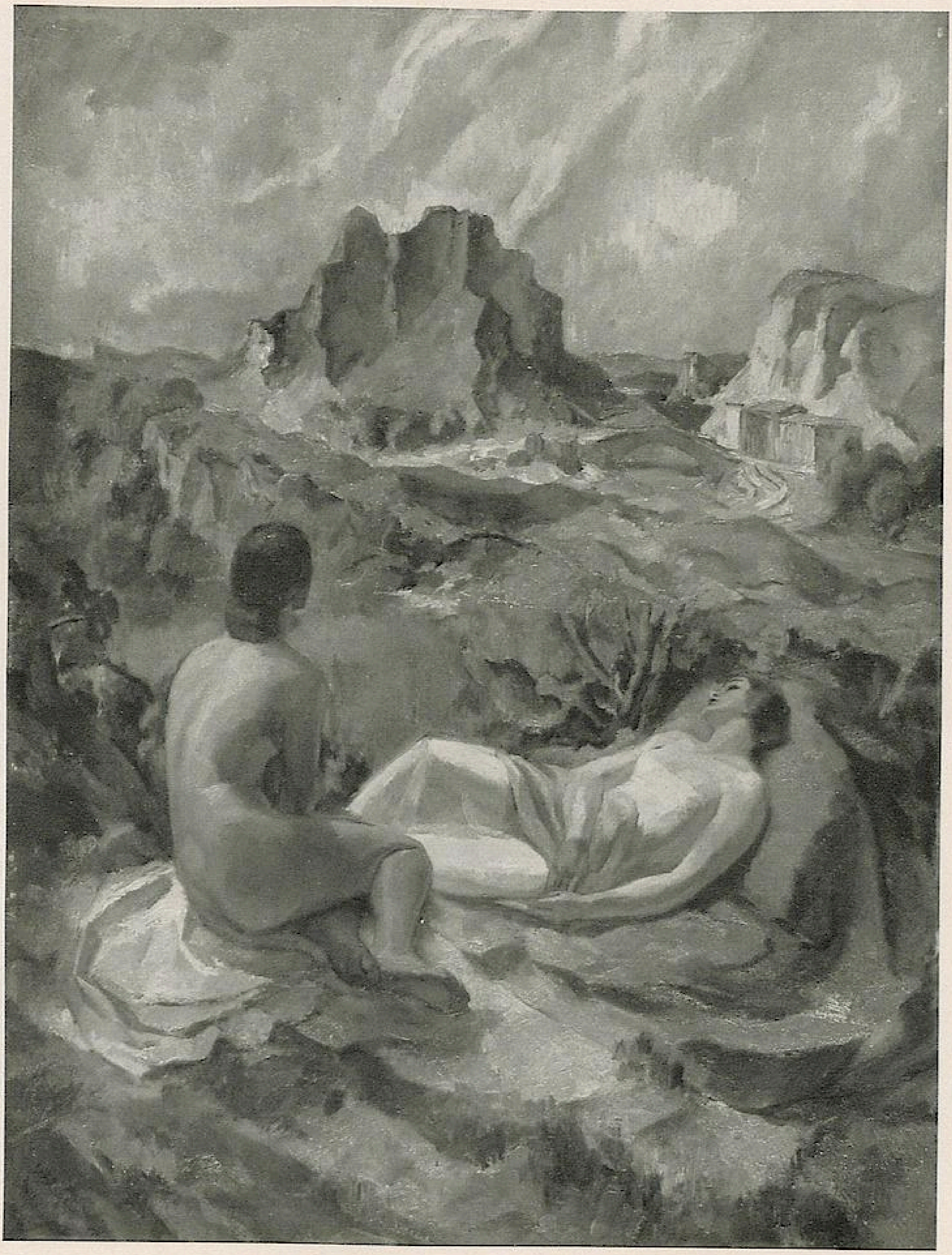
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED HAGEL MARS UND VENUS

Ausstellung „Dreißig Münchner Künstler"

Münchner Künstlerschaft steckt. Besonders interessant war es, viel von dem, was man im Kunstverein gesehen hatte, im Glaspalast wieder zu finden oder wenigstens die Künstler der „30", wenn auch teilweise mit anderen Arbeiten, wieder anzutreffen. Außer Staeger, dessen künstlerischer Schwerpunkt in der Graphik liegt, gehört vor allem Walter Ditz in diesen Kreis. Gerhardinger, Baumgartner, Ernst Haider, Baumhauer, Lois Gruber, Schwimmböck, Alfred Hagel, der seine dekorativen Bildchen zu anmutigster Wirkung steigert, sind dabei, von den „Freien" der verzückte Ekstatiker religiöser Motive Willi Schmid und der Schöpfer heiterer, leicht staffierter Sommerbilder Schlageter. Auch einer, der, kaum in die zwanziger Jahre eingetreten, schon hinüberging, gehört in diesen Kreis: es ist der jung verstorbene Kaspar Binder, in dem etwas von der Ehrlichkeit und handwerklichen Tüchtigkeit Leibls und seiner Freunde zu kurzem Leben wieder erwacht war und sich in außerordentlich fleißig und kräftig gemalten Bildern von leuchtender Farbigkeit und schlichter Selbstverständlickeit der Komposition aussprach. Auch in seiner Stoffwahl stand Binder Leibls Motiven nahe. Das Ländliche lag in seinem Gesichtskreis und den gedachte er nicht zu überschreiten. Übrigens war er auch ein überaus subtiler Zeichner von Kraft und Akribie der Linienführung und Verteilung der Licht- und Schattenskala.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL SCHLAGETER LANDSCHAFT MIT FIGUREN

Ausstellung „Dreißig Münchner Künstler“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KASPAR BINDER — BAUERNJUNGE MIT ZIPFELMÜTZE

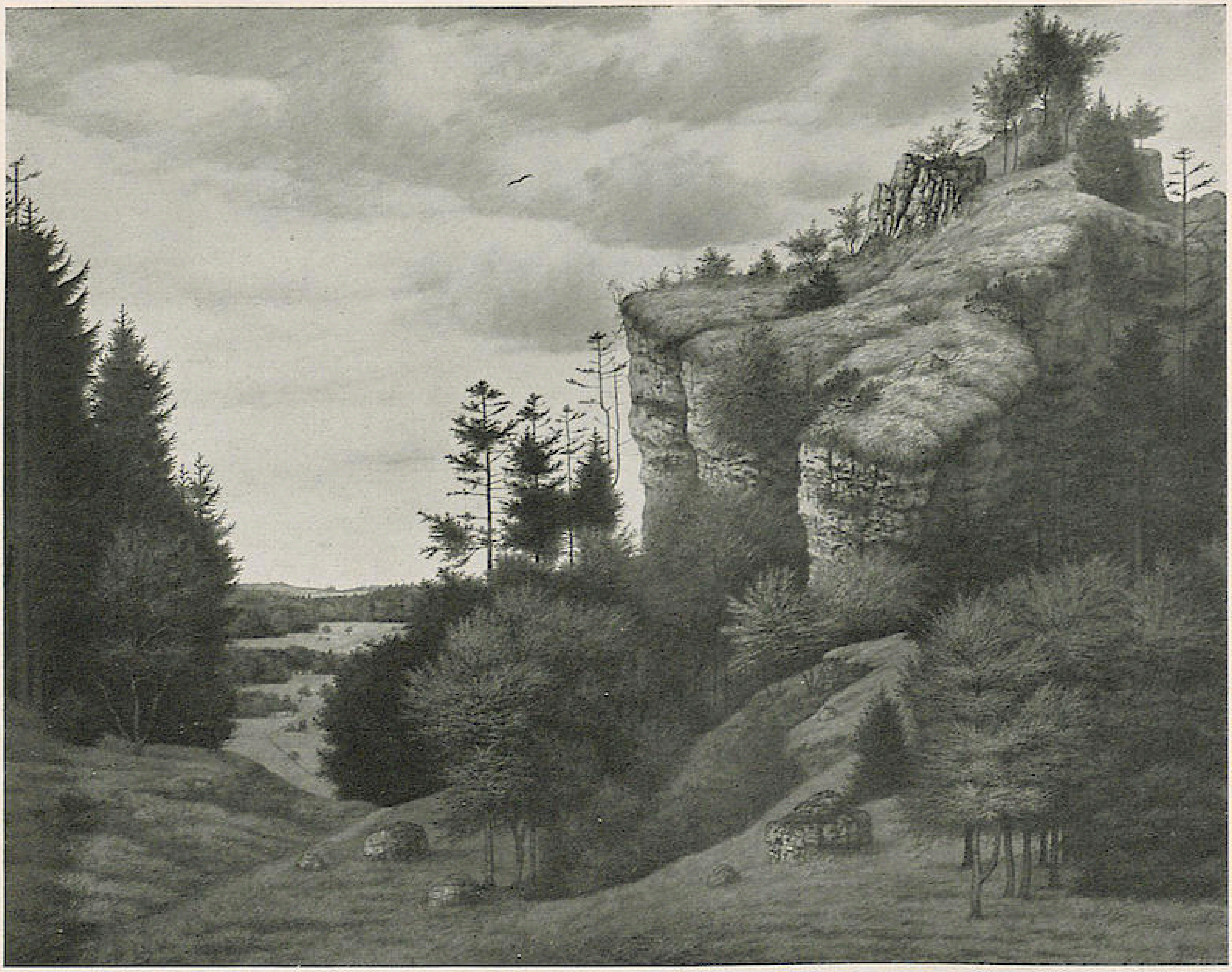
Ausstellung „Dreißig Münchner Künstler"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HAIDER JÄGER BERGER

Glaspalast München. Neue Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

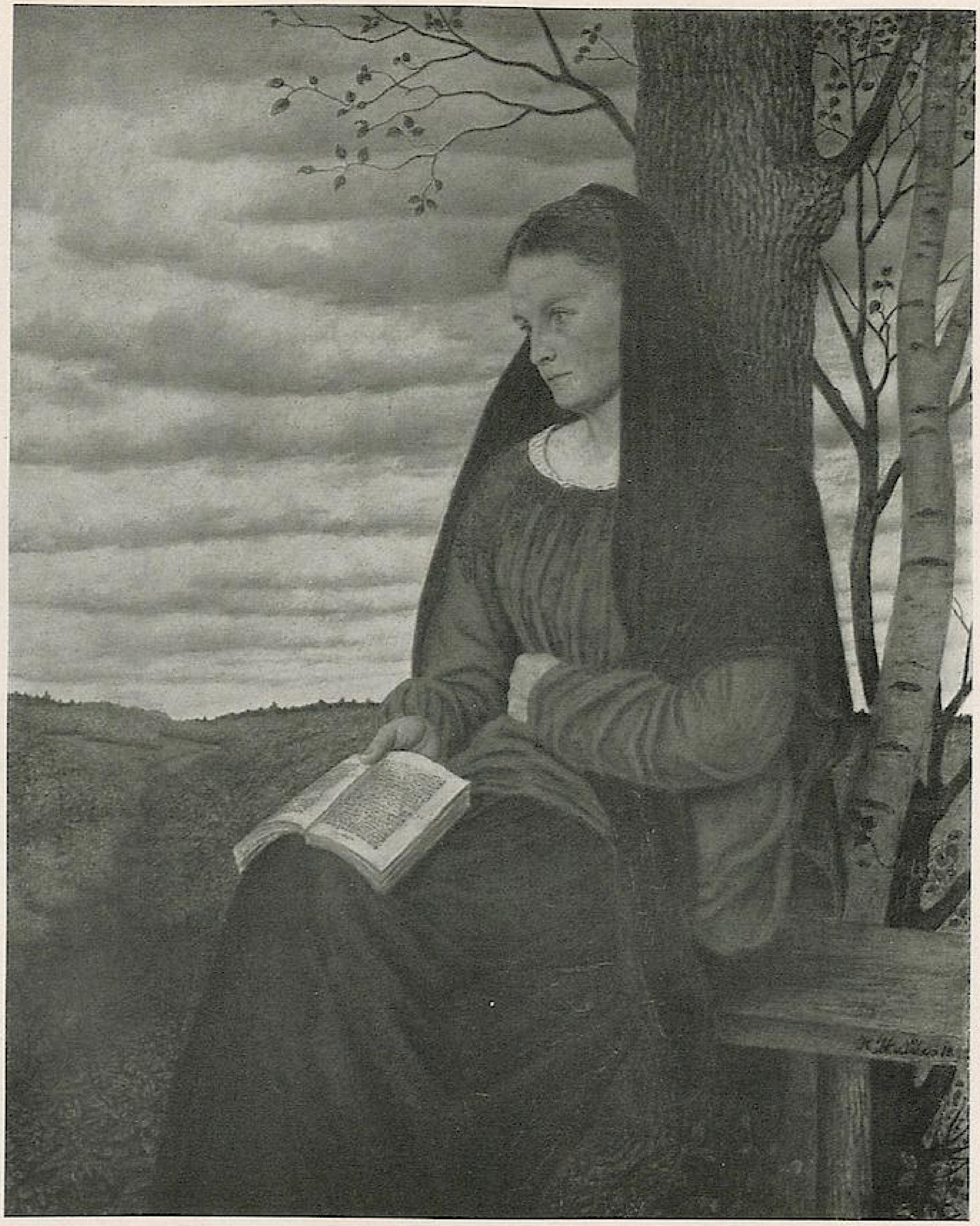


KARL HAIDER SALZBURGISCHE LANDSCHAFT
Glaspalast München. Neue Secession

HAIDER-GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG

Die Münchner Neue Secession machte es in diesem Jahre mit der Überschau über ihre Graphik kurz und reservierte die besten Räume für eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen Karl Haiders (1846—1912). Die Leitung der Neuen Secession gab ihrer Meinung dahin Ausdruck, es sei Pflicht einer ernsthaften Künstlergruppe, einen so bedeutenden, dabei so schlecht gekannten Künstler wie Haider in seine wohlverdienten Rechte einzusetzen. Dies solle und vermöge die Ausstellung. Es war dabei aber doch ein tieferer Grund wirksam. Irgendwie verspürt man, daß der Lauf der Kunst sich Persönlichkeiten wie der Haiders und Schöpfungen wie seinem Werke wieder zuwenden muß, daß es also nicht historische, sondern höchst aktuelle Momente sind, die seine Schilderhebung seitens der fortschrittlichsten Künstlergruppe verständlich machen. Aber auch von solchen kunstpolitischen Momenten abgesehen, gab die Haider-Ausstellung einen nachhaltigen Eindruck. Haider ist ein überaus wertvoller Künstler und wird für die Zukunft im großen Ganzen der neueren deutschen Kunstgeschichte einen viel exponierteren Platz einnehmen, als man ihm heute anweist. Schon in jungen Jahren schwenkte Haider vom Impressionismus der Münchner Richtung ab und stellte seine Form und seinen Ausdruck ins Expressive um. Seine Landschaften „strömen Erdgeruch aus", hat Böcklin einmal vor Haiders Naturgedichten gesagt, und in Hinblick auf seine Figurenbilder ländlichen Stoffes hat ihn Bayersdorfer den „Bauern-Giorgione" genannt. Beides stimmt, aber beides erschöpft ihn nicht, denn seine Gebundenheit, die Gebundenheit an die Scholle, an die Heimat, ist nur das Augenfällige. Haider war darüber hinaus als Künstler ein Gestalter aus kosmischem Gefühl, eine Art künstlerischer Pantheist, ein Weiser und Deuter von Geheimnissen und Stimmungen einer nahen Umwelt, die aber ihre Fäden zur Unendlichkeit spannt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



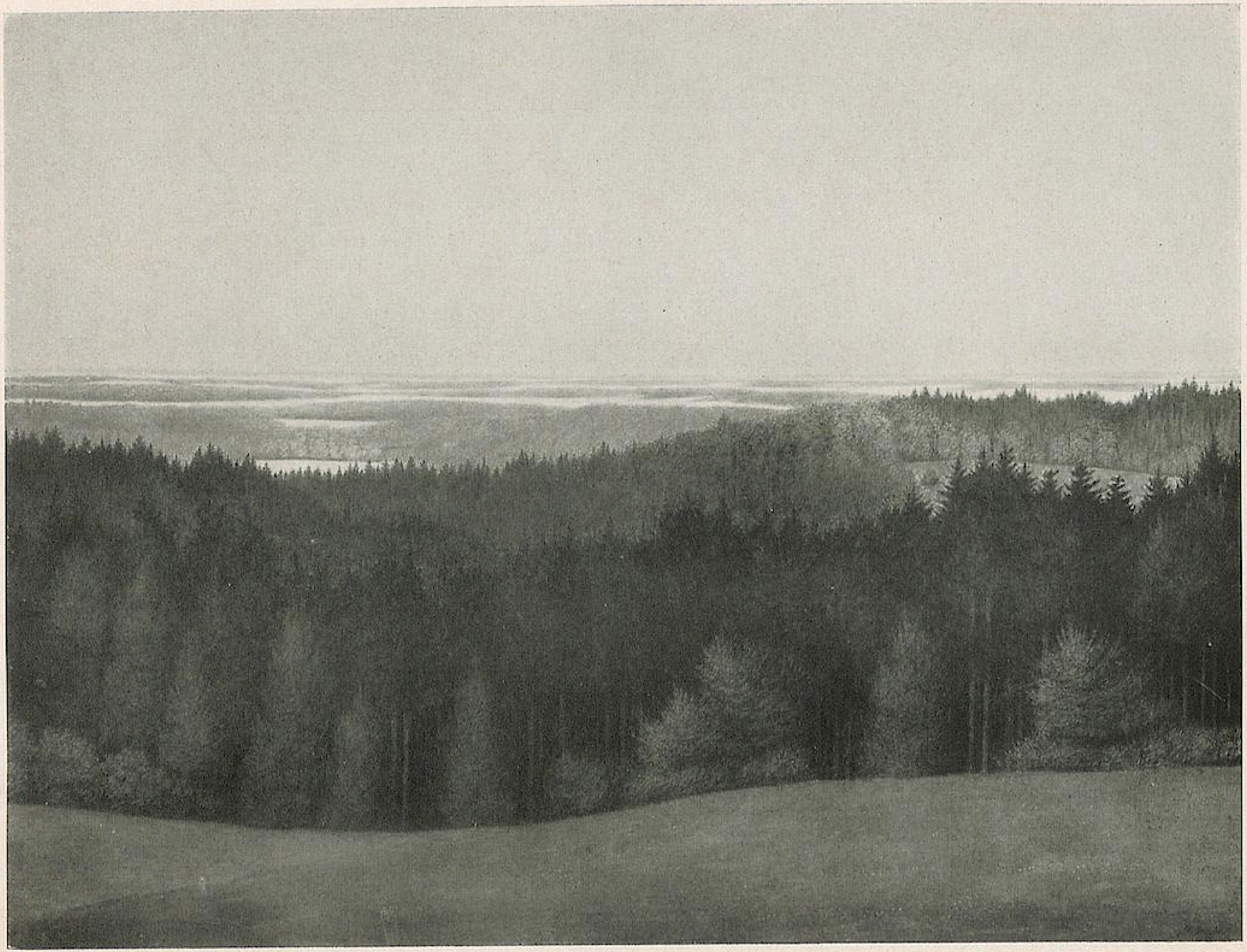
KARL HAIDER

ENTSAGUNG

Glaspalast München. Neue Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

344

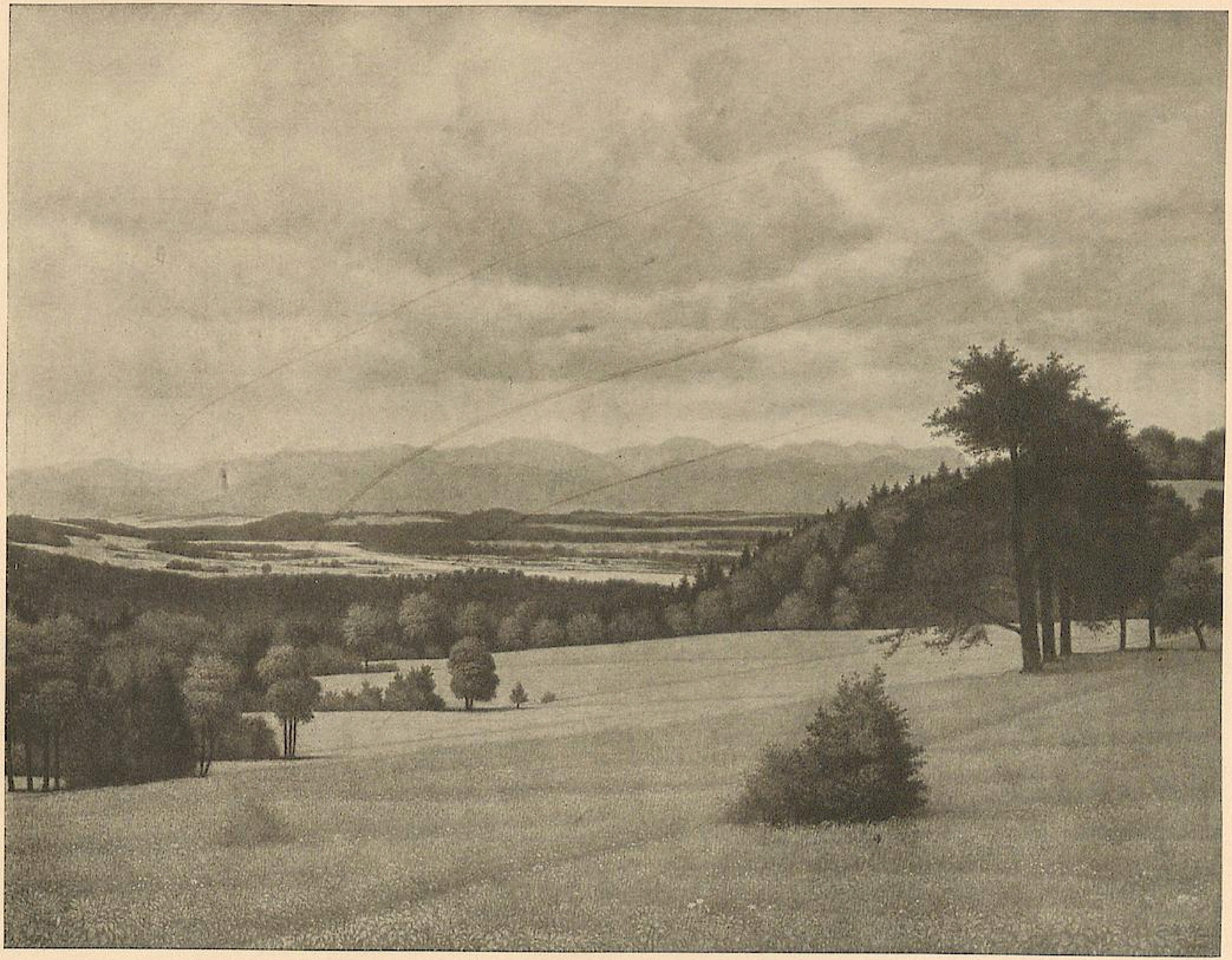


KARL HAIDER

ÜBER ALLEN GIPFELN IST RUH' (2. FASSUNG)

Glaspalast München. Neue Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

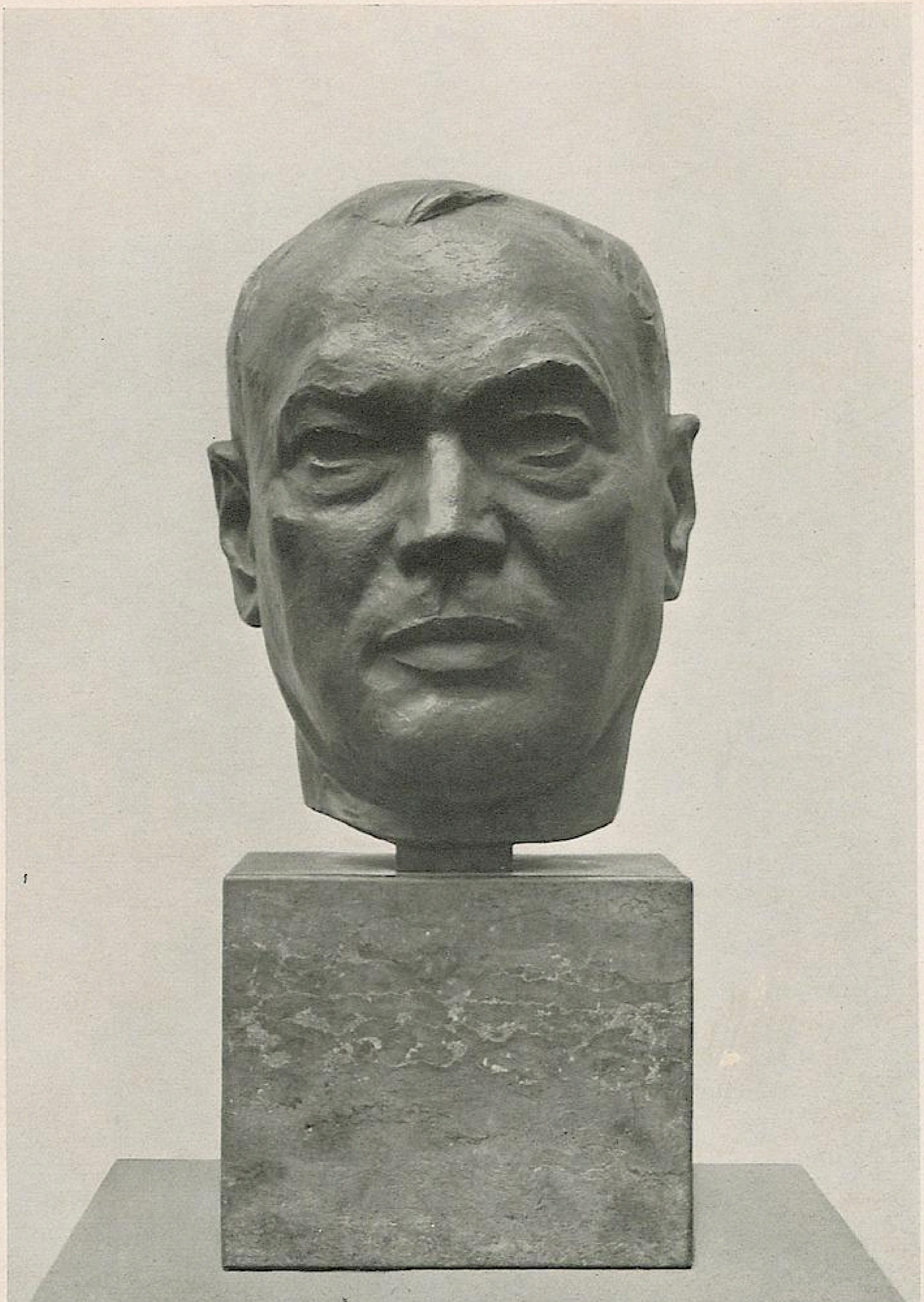


KARL HAIDER

ISARTAL BEI ICKING

Glaspalast München. Neue Secession

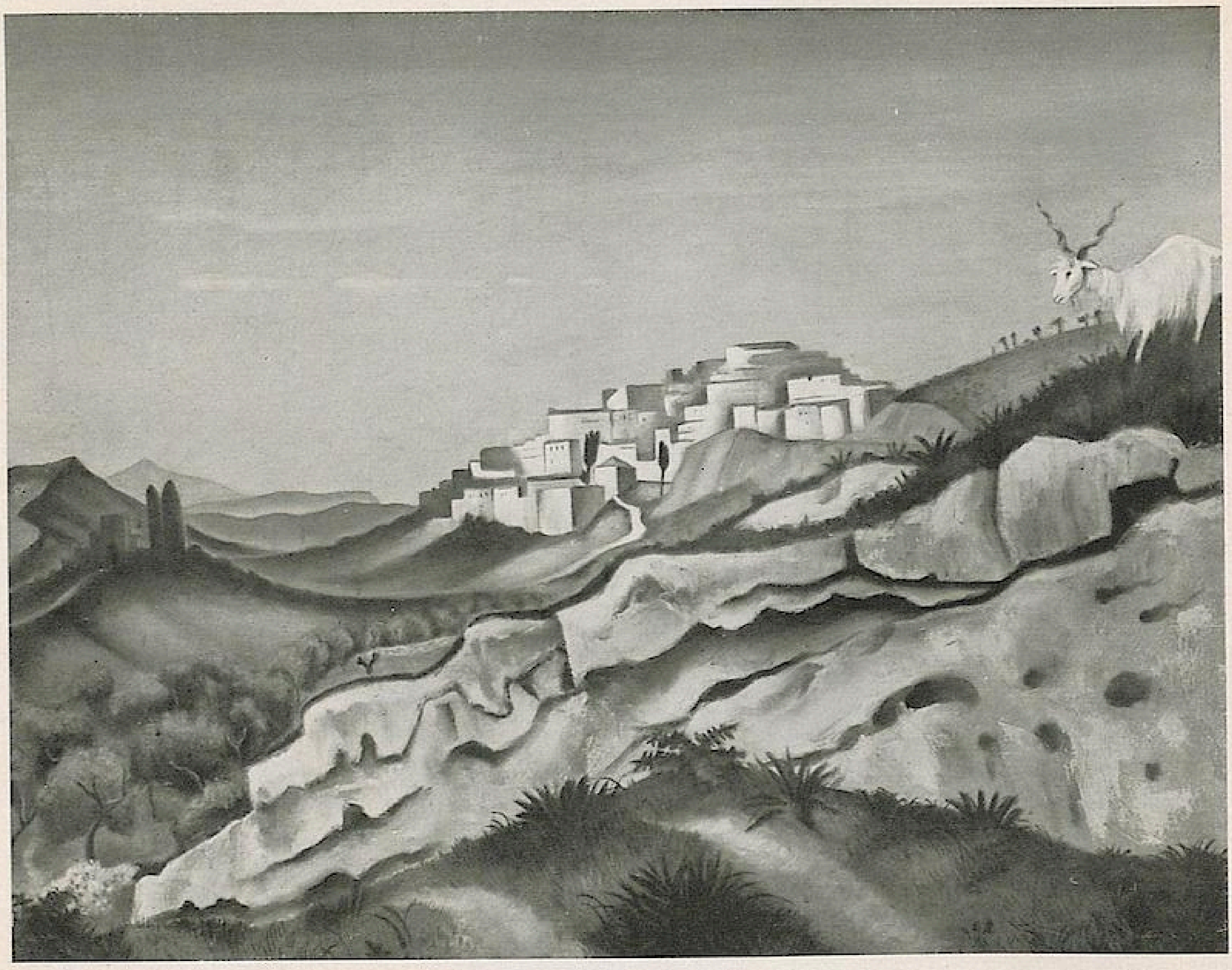
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD BLEEKER BÜSTE FRANZ VON STUCK

Glaspalast München. Neue Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RICHARD SEEWALD GIRGENTI

Glaspalast München. Neue Secession

DIE NEUE SECESSION

In strengster Auswahl sind etwa zweieinhalbhundert Kunstwerke aus einer sehr großen Menge von Einsendungen zu einer Ausstellung vereinigt, die zu den wirkungsvollsten gehört, die seit dem Bestehen der Neuen Secession gezeigt wurden. Es ist heute alles abgeklärter geworden, verhaltener, reifer, männlicher. Man ist versucht, zu sagen, daß mit dieser Ausstellung für die Neue Secession als Ensemble, aber dadurch eben auch für die meisten ihrer Mitglieder, ein neuer Entwicklungsabschnitt beginnt. Die Ausstellungen der Neuen Secession waren stets gute Barometer für Kunstwitterung. Zeigt das Barometer diesmal richtig, so scheint es, daß ein neues Viertel eingeht. Man strebt der großen Ruhe, der Reife, Ernte zu.

Unold malt heute in einer viel geschlosseneren und gleichzeitig zugänglicheren Weise als bisher: aus dem kämpferischen Abschnitt tritt er mit siegerischer Geste in neue Bezirke. Mit ihm die alten Führer der Gruppe: Schinnerer, der in seiner „Nachtlandschaft“ ein interessantes Beleuchtungsproblem löst, Karl Caspar, dessen „Paradies“ in schöner, schlichter Herzlichkeit die keuscheste aller Bibelidyllen ins Malerische übersetzt, Maria Caspar-Filser mit ihren farbigen Blumenfeuerwerken und mit den tiefen, nun sich malerisch gesetzt auswirkenden Landschaftserlebnissen ihrer italienischen Reise, Brüne mit koloristisch ungewöhnlich feinen Arbeiten, Josef Eberz, dessen Bildnis der Tänzerin Mariagraete an die schönsten französischen Impressionistenpastelle gemahnt, dabei aber ganz eigen und viel innerlicher ist, Gött mit Landschaften und Figurenbildern, Julius Heß mit abgeklärten schönen Leistungen einer ihrer Spannung sicheren, männlich reifen Kunst, Lichtenberger mit seinen Ballett- und Theatermotiven von immer neuem Reiz, Püttner mit kraftvollen Stilleben, Kopp mit Kompositionen, die auf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

347

44*

GEORG SCHRIMPF STAFFELSEE

Glaspalast München. Neue Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS PURRMANN — INTERIEUR MIT OFFENER BALKONTÜR

Glaspalast München. Neue Secession

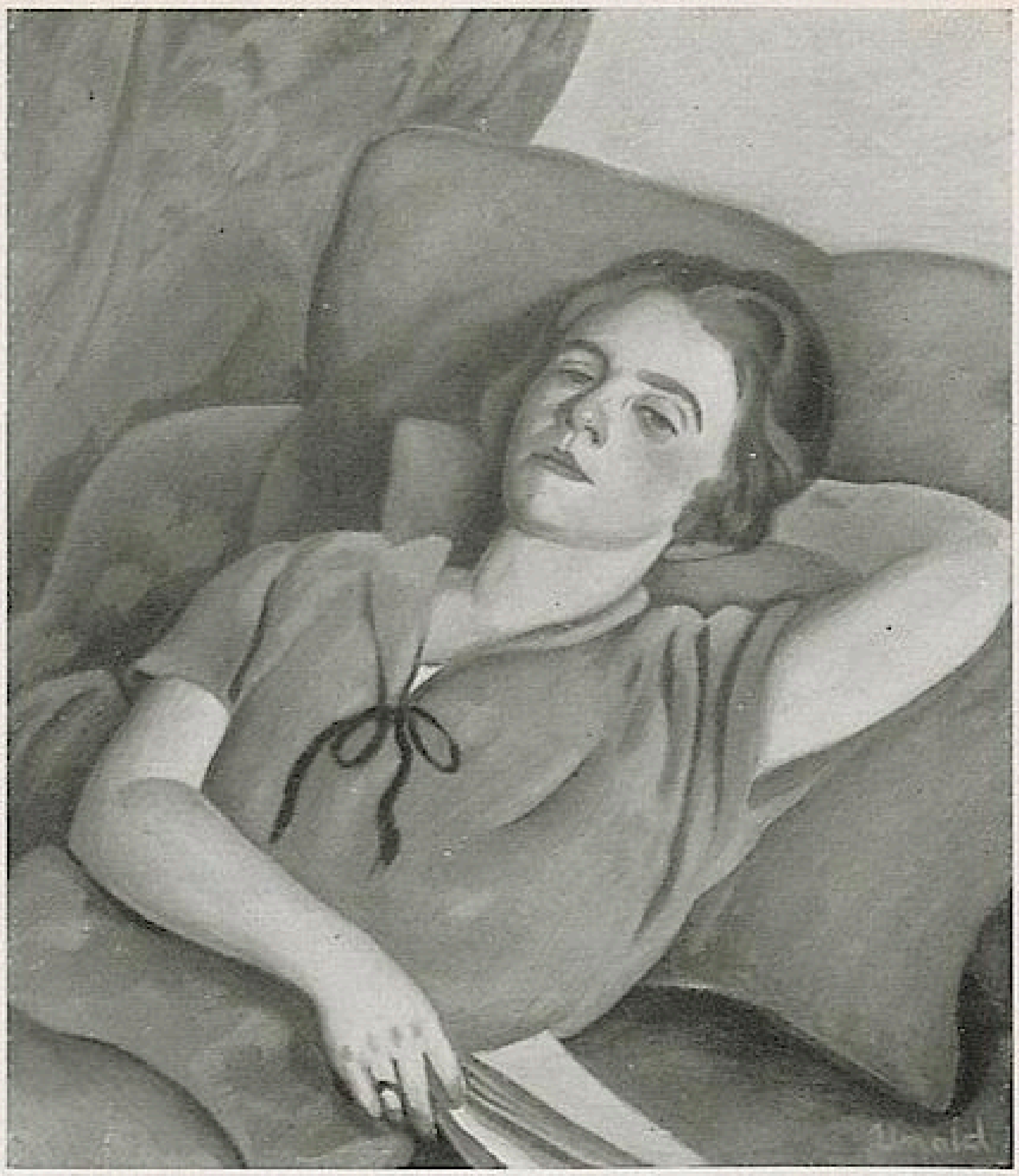
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF EBERZ

BEATRICE MARIAGRAETE

Glaspalast München. Neue Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX UNOLD AUF DEM SOFA

JULIUS HESS INTERIEUR

Glaspalast München. Neue Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

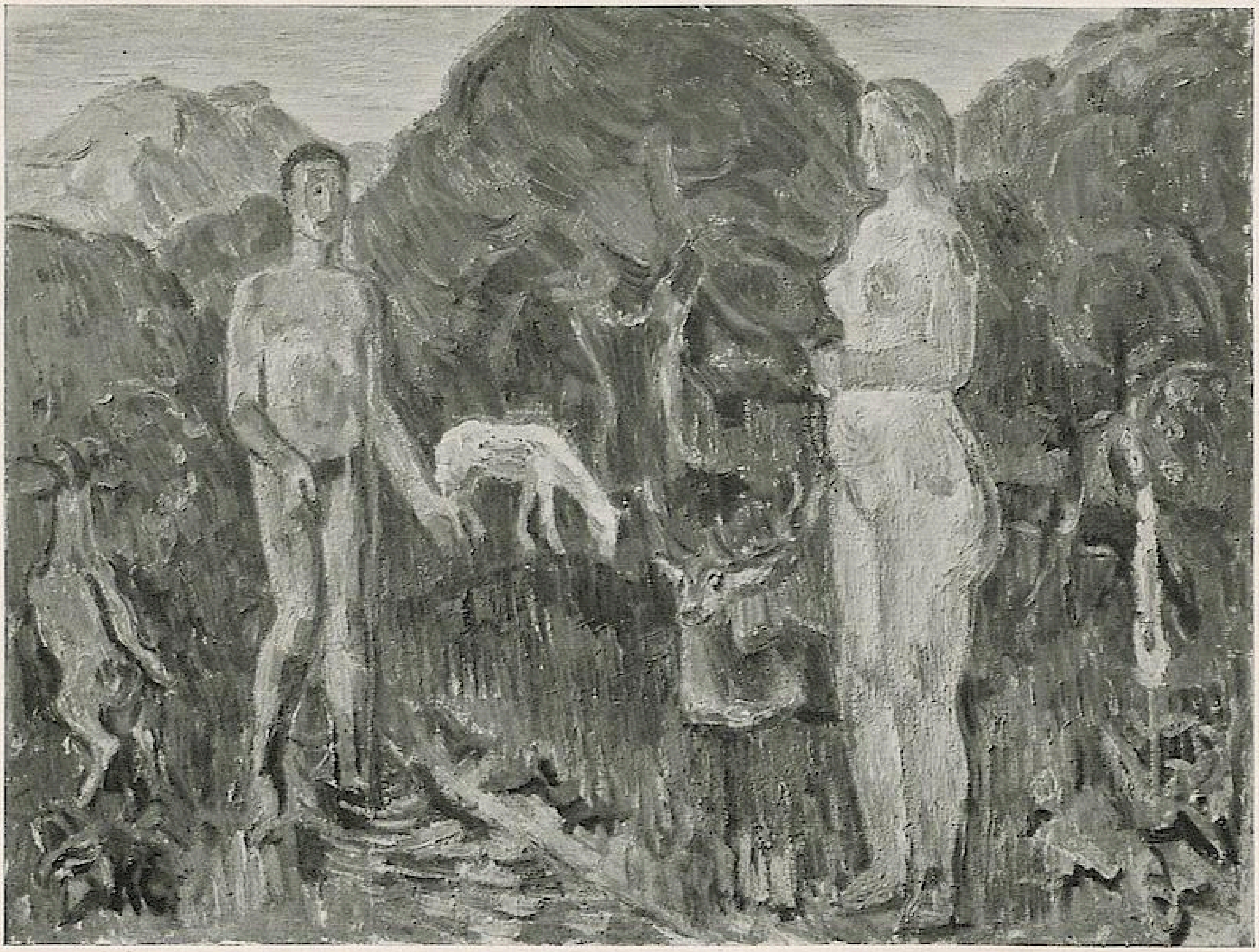
WALTER SCHULZ-MATAN STILLEBEN

Glaspalast München. Neue Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

kleinem Format der großen Linie nicht entbehren, Schülein mit frisch gesehenen und locker hingesetzten Pariser Bildern, Schrimpf mit kräftig konturierten Landschaften, Troendle mit überlegsamen, bedächtigen kleinen Stimmungsbildern, Teutsch, der diesmal besonders als Maler der Landschaft (Blick aus dem Fenster) fesselt. Verschiedene Gäste und „neue" Leute sind da. Bedeutsam erscheint mir vor allem der Nachlaß Konrad Westermayrs, eines Berchtesgadeners, der 1917 fiel. Er war ein etwas rauher, aber auch ein kraftvoller Gestalter. Daß er von der Glasmalerei herkam, ist da und dort in seinen Bildern, deren Reiz in ihrer Unbewußtheit und Studienmäßigkeit liegt, zu verspüren — auch das Erleben des Krieges, nicht äußerlich-thematisch, sondern heraus aus seelischer Aufwühlung und Ungeordnetheit. Mit größeren Kollektionen sind auch Hans Purrmann, der stiller, feiner, ausgeglichener wird, seit er Berlin mit dem Bodensee vertauscht hat, Feldbauer, Ahlers-Hestermann und Emil Nolde zu Gaste, weiterhin Kokoschka, Schulz-Matan, Weber-Tyrol, Wolf Röhricht, Joseph Kutter, Georg Liebhart u. a. Gut und reichlich ist die Plastik da. Leider fehlt Scharff, doch kommen von den eingesessenen Bildhauern der Neuen Secession Bleeker, Clauß und Knappe mit Büsten — die des Letztgenannten haben im Bestreben nach Übercharakteristik fast einen Strich ins Karikierte —, Koelle u. a. mit einer ergreifend naturalistischen Mädchengestalt und mit seiner Tierplastik, Josef Henselmann mit religiösen Arbeiten, Marta Adams, J. W. Fehrle und sehr nachdrücklich der Dresdener Karl Albiker mit Figuren und Büsten zu Wort.

Georg Jacob Wolf



KARL CASPAR — PARADIES

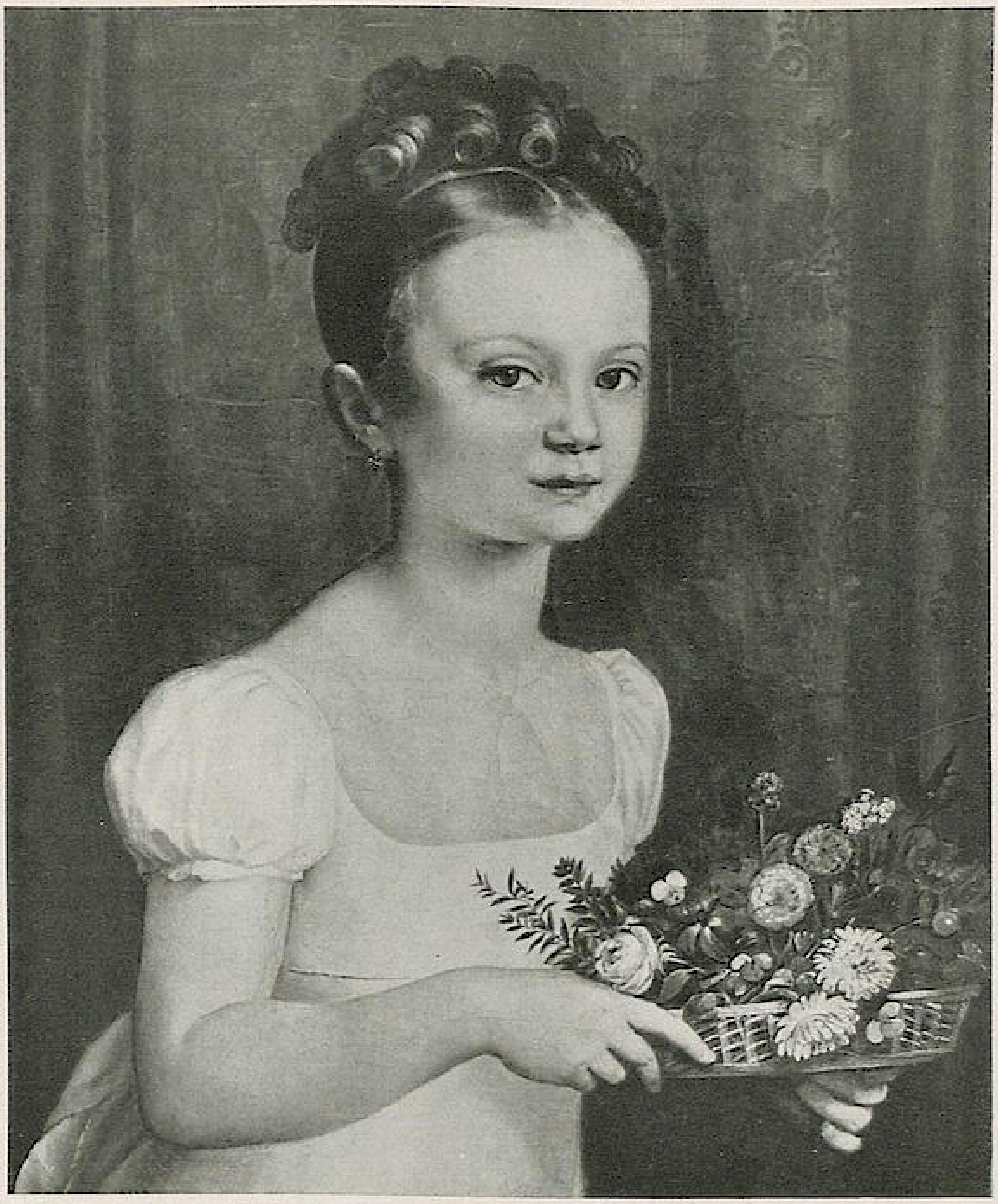
Glaspalast München. Neue Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GOTTLIEB SCHICK — FREIFRAU VON COTTA

Ausstellung Schwäbischer Kunst des 19. Jahrhunderts, Stuttgart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOH. FRIEDR. DIETERICH — BARONESSE v. MAUCLER

DIE AUSSTELLUNG DER SCHWÄBISCHEN KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS IN STUTTGART

Die Werke der Kunst und Wissenschaft unserer Zeit offenbaren den Drang, eine Zusammenfassung der Splitter unseres geistigen Lebens nach all den Verworrenheiten der jüngsten Zeit herzustellen. In der Tat beginnen auch die Wunden, die der überspitzte Subjektivismus geschlagen hat, sich langsam zu schließen und diesem Vorgang entwächst die Erkenntnis, daß die Auflösung starrer Formeln notwendig war, um ein reiferes Gefühl für Form und Ordnung wieder zu gewinnen. Der Aufgabe, unsere Sinne durch einen Rückblick auf die Entwicklung der vergangenen Kunst für die Forderungen der Gegenwart zu schärfen, will auch die Ausstellung der schwäbischen Kunst des 19. Jahrhunderts dienen. Sie ist in dem eigens für die Zwecke der Ausstellung errichteten Gebäude auf dem Interimstheaterplatz untergebracht, das nach Plänen von Professor Bernhard Pankok in einfachen aber sehr ansprechenden Linien erstellt worden ist. Die Anregung zu dieser repräsentativen Ausstellung war schon vor einem Jahrzehnt von dem jungen, im Feld gefallenen Stuttgarter Schriftsteller Dr. Hans Otto Schaller ausgegangen. Galeriedirektor Dr. Fischer hat neuerdings den Gedanken aufgegriffen und mit Tatkraft und Umsicht zur glücklichen Verwirklichung geführt. Und es war in der Tat keine geringfügige Arbeit, die meist in Privatbesitz befindlichen Bilder der schwäbischen Meister

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHR. FRIEDR. DOERR OTTILIE AUTENRIETH

für die Ausstellung zu sichern und dann unter den Beständen die richtige Auswahl zu treffen. Ein Gang durch die zwölf Räume des Ausstellungsgebäudes überzeugt von der Übersichtlichkeit der Anordnung. Die Entwicklung der schwäbischen Malerei zeigt sich in organischer Abfolge vom Klassizismus bis zu den Werken des Impressionismus und die Ausstellung ist Ausdruck dafür, daß unsere schwäbische Malerei auch nur ein Glied in dem Entwicklungsgang der Kunst ist. Der erste, in dunkler Farbe gehaltene Saal ist als Repräsentationsraum gedacht. Er enthält die Werke der schwäbischen Klassizisten und wirkt wohl stilistisch am geschlossensten. Eine Reihe von Arbeiten überzeugen, daß unter den schwäbischen Klassizisten Meister sind, die weit mehr bekannt zu werden verdienen. Da sind neben tüchtigen Arbeiten von Th. Fr. Hetsch (1758—1838), eines Schülers von Vernet und J. J. David, die überaus bedeutsamen Schöpfungen von Gottlieb Schick (1776—1812). Er hat seinen Lehrer Hetsch an Begabung weit übertroffen. Seine wahrscheinlich 1802 gemalte Porträtskizze der Charlotte Dannecker, der Frau des Bildhauers, ist die Gabe eines ungewöhnlichen Talents. Geradezu meisterhaft ist ein frühes Porträt der Freifrau von Cotta. Es ist 1802 im Auftrag des berühmten Buchhändlers

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANN B. SEELE — WÜRTTEMBERGISCHE SOLDATEN IN DER SCHENKE

J. F. Cotta gemalt, der auch als freigiebiger Gönner schwäbischer Künstler großes Ansehen genoß. Frau von Cotta ist in ein weißes Empiregewand gehüllt, das sich von einem roten Schal wirksam abhebt. Neben ihr liegt ein Schirm in grüner Farbe, der die Farbwirkung noch erhöht. Auf diese Periode der eigentlichen Klassizisten folgt eine solche malerischen Wachstums, die sich in größerer Eigenart in Farbe und Form kundgibt. Der von der Klassik ausgehende Künstler abstrahiert die Erscheinung aus dem Lebensprozeß, der sie erzeugte. Er sucht von der Form her das Leben und das Individuelle muß stets auf ein allgemein Menschliches zurückgebracht werden können, damit in dem Beschauer eben dieses in Wirksamkeit trete und das Verständnis vermittle. Seine Arbeit ist von der griechischen Auffassung beeinflußt, daß Gleiches nur durch Gleiches erkannt werden kann. Die den Klassizisten nachfolgenden Künstler suchten mehr vom Leben her die Form zu schaffen. Sie hatten ein Gefühl dafür, daß in unserem Dasein noch Dunkles, von der Lebensbewegtheit noch nicht Durchsetztes waltet. Ihnen birgt auch die Farbe Sinnlicheres, ihre Wirkung ist ihnen tiefer und geheimnisvoller. Sie wollen in die Dunkelheiten des Daseins hinabtauchen, vor denen die Klassik Scheu empfunden hat. Ein Schimmer der Auswirkung solcher Auffassung kündigt sich bereits bei zwei schwäbischen Meistern an: bei Franz Seraph Stirnbrand (1788—1882) und bei dem um einige Jahre älteren J. B. Seele (1774—1814), dessen Genre- und Soldatenbilder sich außerordentlicher Beliebtheit erfreuten. Ein geistvoll aufgefaßtes Porträt einer Unbekannten zeigt Chr. Doerr (1783—1841), der zuletzt Universitätsmaler in Tübingen war. Auch einige Ar-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GOTTLIEB SCHICK FRAU CHARLOTTE DANNECKER

beiten kleineren Formats von Johann Friedrich Dieterich (1787—1846) sind erwähnenswert. So ein Bildchen, das ein kleines Mädchen mit Blumenkorb darstellt. Eine drollige, aber beachtenswerte Schöpfung ist Joseph Wintergersts (1783—1867) Familienbild des Grafen Adelmann von Adelmannsfelden mit Frau und zehn Kindern. Bekannt als Schlachtenmaler war Joseph von Schnizer (1792—1870), der viele Schlachtenbilder großen Formats schuf. Doch haben seine Arbeiten kleineren Formats, wie: „Die Kranke" oder das Familienbildnis der Gattin mit zwei Kindern größere Reize in Farbe und Aufbau. Gottlob Morff (1771—1857) war ein Freund von Ludwig Uhland, dessen Züge er 1818 in einem allbekannten Bild festgehalten hat. Auch aus einigen anderen Schöpfungen ist eine weit über den Durchschnitt hinausragende Begabung zu erkennen. Eine ausgezeichnete Veranlagung zeigt auch Alexander Bruckmann (1806—1852). Schon erwähnt worden ist der durch frische und treffende Soldatenbilder vertretene Johann Baptist Seele, der auch manche wirkungsvolle Schlachtenbilder geschaffen hat. Ein köstliches Bild ist „Die drei lustigen Vagabunden" von Wilhelm Pilgram (1814—1889). Beinahe ein Saal ist dem Biberacher Johann Baptist Pflug (1785—1866) eingeräumt. Viele schwäbische Maler waren Schüler Pflugs und der Tiermaler Anton Braith hat ihn auch im Bild festgehalten. Seine Arbeiten sind von holländischen Vorbildern beeinflußt. Überall zeigt sich in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANN B. SEELE — MÄDCHEN MIT KÜCHLEIN

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

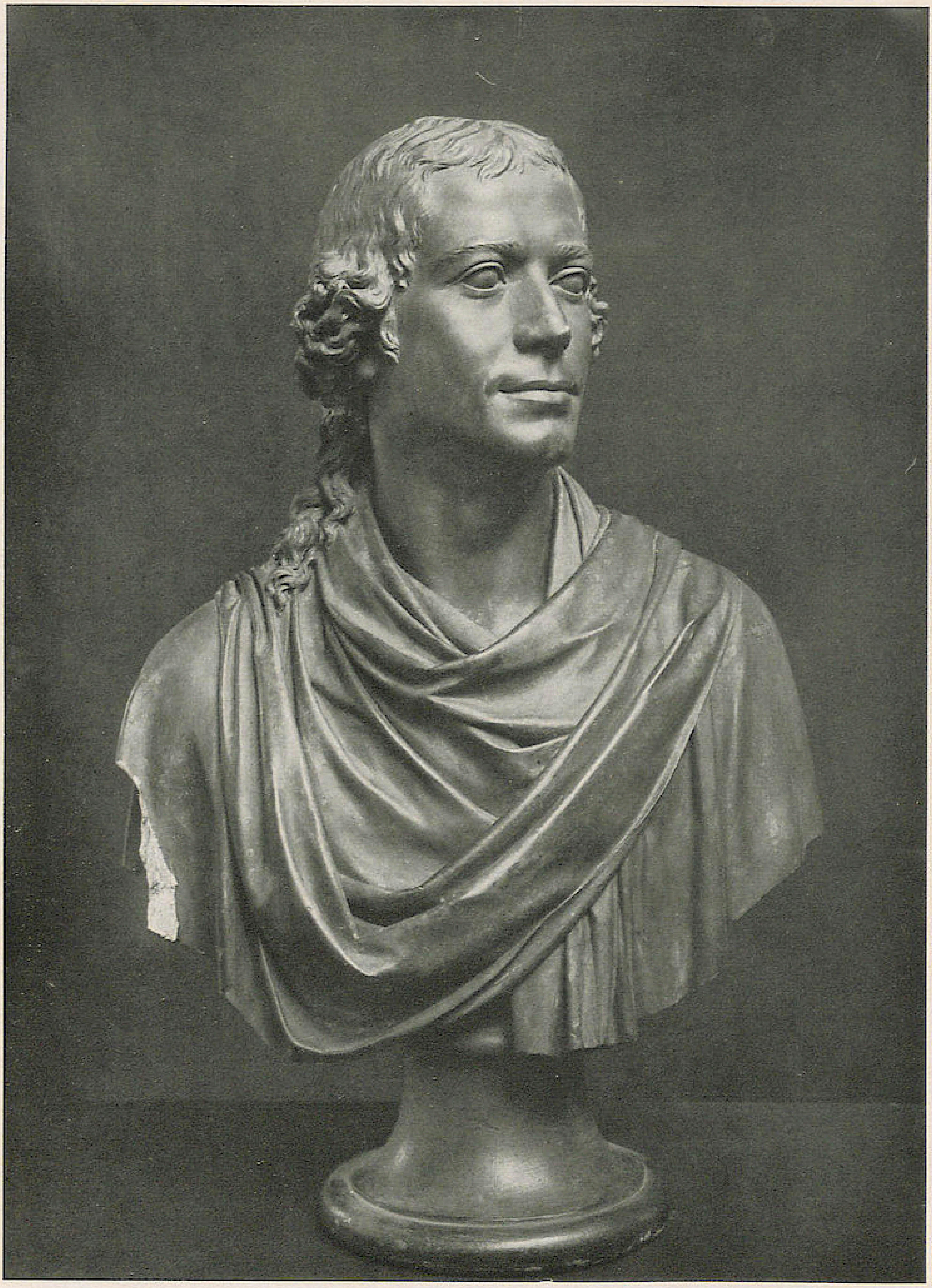
PHILIPP FRIEDRICH v. HETSCH — FAMILIENBILDNIS DES MAJORS UND OBERBAUDIREKTORS R. F. FISCHER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH WINTERGERST

FAMILIENBILDNIS DES GRAFEN ADELMANN VON ADELMANNSFELDEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



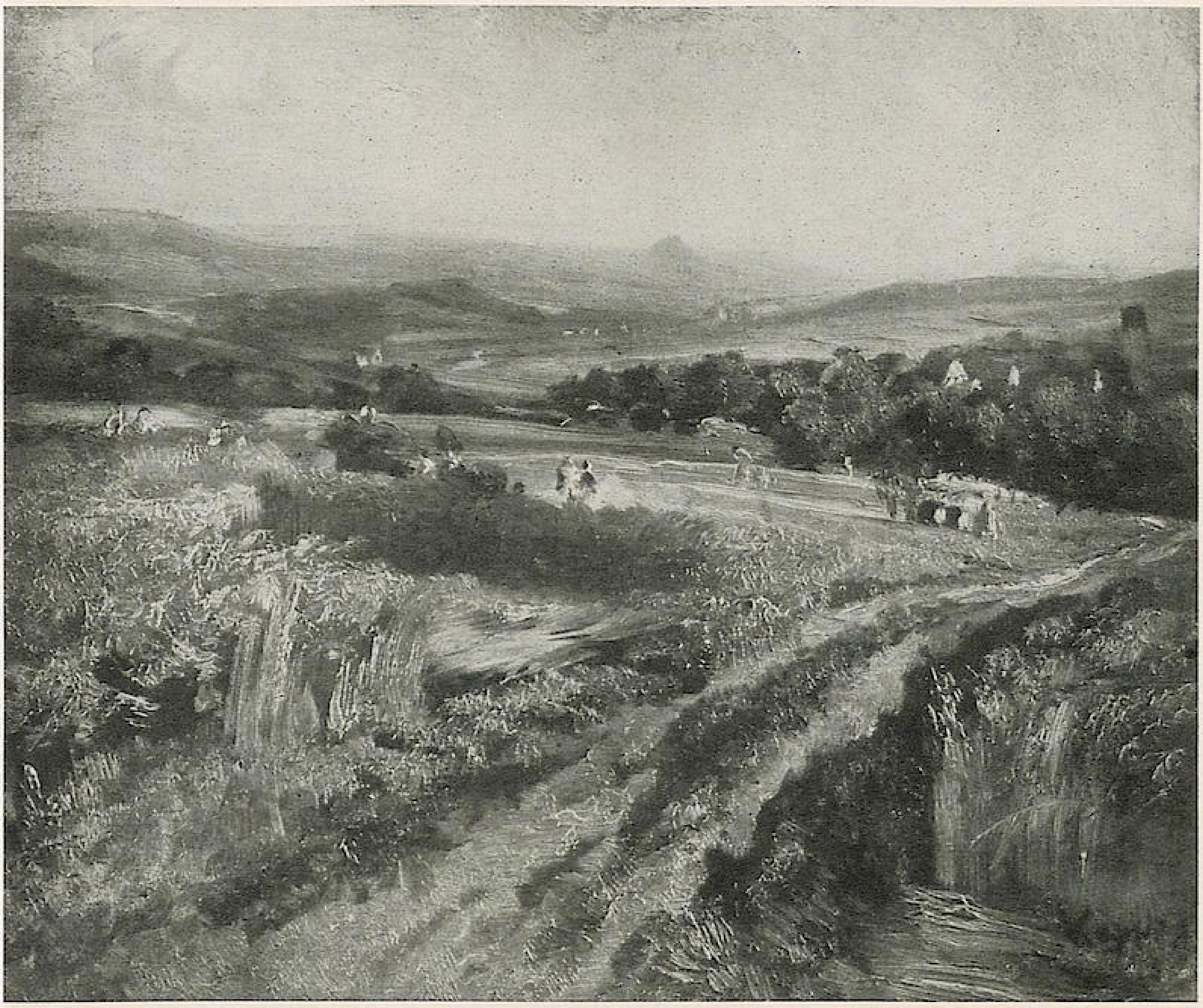
JOHANN HEINRICH DANNECKER — SELBSTBILDNIS-BÜSTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUSSTELLUNG SCHWÄBISCHER KUNST
DES 19. JAHRHUNDERTS, STUTTGART

CHRISTIAN FRIEDRICH DOERR, BILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

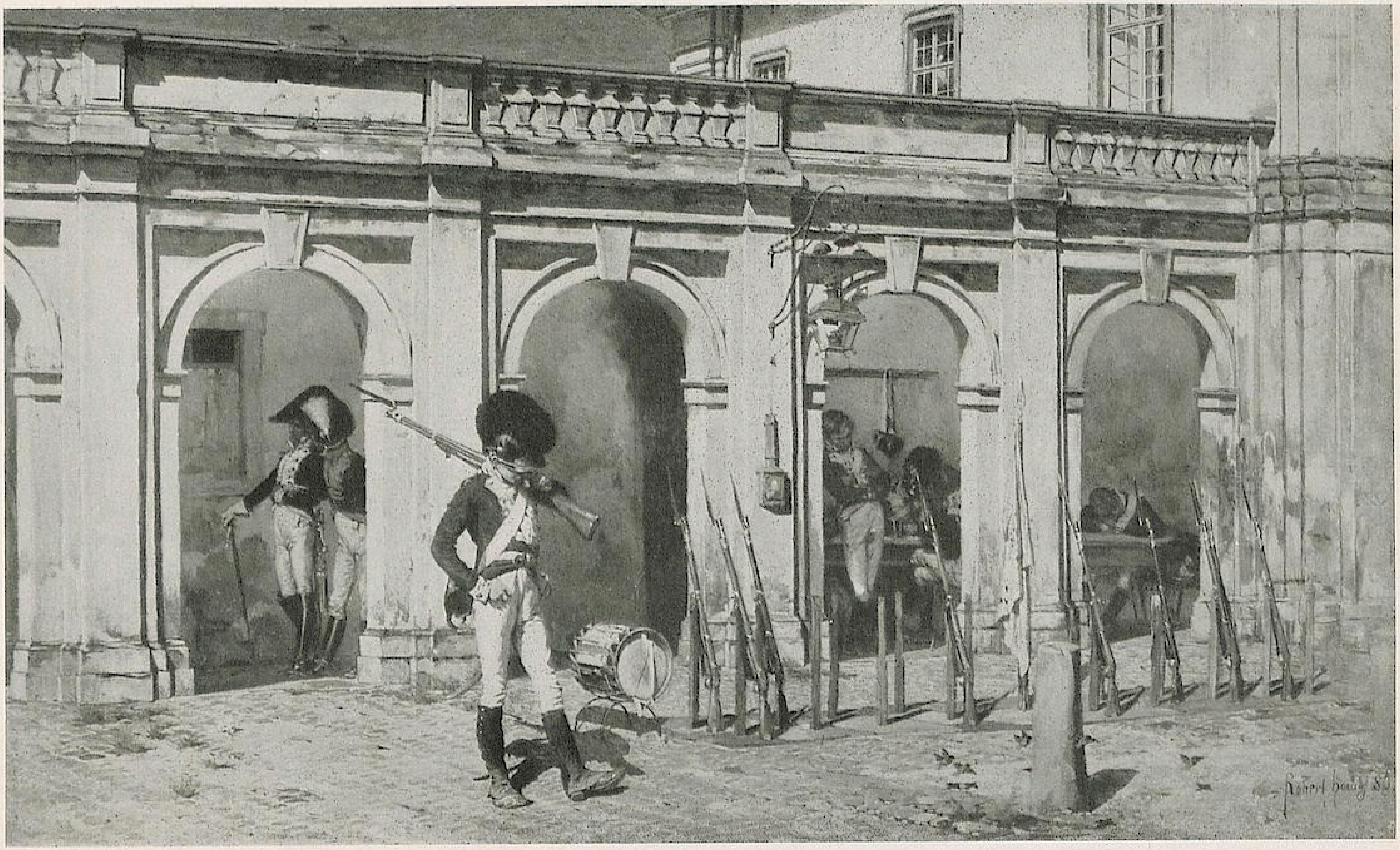


ALBERT KAPPIS — ERNTE IM AMMERLAND

seinen Bildern ein Hang zum Kriegsvolk. Die Landschaftsmalerei ist in den ersten drei oder vier Jahrzehnten in der schwäbischen Malerei wenig vertreten. So ermangeln die frühen Landschaften von Steinkopf (1779—1860) noch des inneren Lebens, während einige spätere voll schöner Farbigkeit und Stimmung sind. Einige eindrucksvolle Arbeiten zeigen C. Ebert (1821 bis 1885) und J. Grünenwald (1822—1896), bei dem Landenberger und Pleuer in die Schule gegangen sind. Einen erfreulichen Sinn für die Wirkung der Farbe offenbaren auch die zahlreich vertretenen Schöpfungen der Tiermaler Braith (1836—1905) und Mali (1832—1906). Durch duftige Frische zeichnen sich Studien und Arbeiten von Theodor Schüz (1830—1900) und von Albert Kappis (1836—1914) aus. Robert von Haug (1857—1922) ist durch einige frühe Skizzen und Arbeiten vertreten. Der Ruf nach Licht, Farbe und bewegendem Leben ist in Malern wie Friedrich Keller, Reiniger, Pleuer, Breyer, Landenberger, Zügel und Schönleber verwirklicht. Sie lösen sich durch die Wahl ihrer Stoffe endgültig von der klassischen und romantischen Vorstellungsweise ab und zeigen das Streben, einen Ausschnitt aus der Natur mit allen Werten an flimmerndem Licht wiederzugeben.

Unter den plastischen Werken sind natürlich die von Johann Heinrich Dannecker (1758—1841) beherrschend. Einige der aufgestellten Büsten sind wirklich Meisterwerke in ihrer ausdrucksvollen und doch stilbewußten Gestaltung. Neben den Arbeiten Danneckers können sich die seines Zeitgenossen Philipp Jakob Scheffauer (1756—1808) wohl sehen lassen. Konrad Weitbrecht (1796—1836) war ein Reliefkünstler von anmutiger Linienführung. Dann sind noch die Schöpfungen von Theodor Wagner (1800-1880), des Biberacher Ernst Rau, die von Joseph Kopf und Adolf Donndorf zu nennen. Oskar Wolfer

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROBERT VON HAUG — SCHLOSSWACHE IN LUDWIGSBURG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF HEGENBARTH SCHLACHTGESANG (DEUTSCH)

JOSEF HEGENBARTH

Der Name Hegenbarth hat in der deutschen Kunstwelt einen guten Klang. Ein halbes Dutzend Künstler dieses Namens sind bekannt. Der leider zu früh verstorbene Emanuel Hegenbarth, Schüler und Schwiegersohn Heinrich Zügels, war gleich diesem ein hervorragender Tiermaler und befähigt, Erbe des Ruhmes seines Lehrers zu werden, aber das Schicksal hat es nicht gewollt. Josef Hegenbarth, der Vetter Emanuels, ist nicht in erster Linie als Maler, wohl aber durch seine Radierungen weithin bekannt und seit einigen Jahren auf allen bedeutenden deutschen Kunstausstellungen vertreten. Schon strahlt sein Name in hellem Lichte.

Die Hegenbarths sind in Deutsch-Böhmen zu Hause; in Böhmisch-Kamnitz sind die Mitglieder der Familie seit mehreren Generationen in der Glasraffinerie mit Geschmack und Erfolg tätig. Josef Hegenbarth (geb. 1884) zeichnete von früh auf und ging bald, nachdem er der Schule ledig war, zur Kunst über, indem er in die Dresdner Akademie als Schüler eintrat. Emanuel Hegenbarth und Gotthardt Kühl wurden seine Hauptlehrer. Jedem von beiden verdankt er viel: Emanuel Hegenbarth hat seinen jüngeren Vetter immer von neuem auf die Natur als den Brunnquell alles künstlerischen Schaffens hingewiesen, und Kühl hat dem hochbegabten Schüler in seinem nicht zu dämpfenden Drange, abseits der malerisch-farbigen Wirkung nur durch die Linie zu wirken, gehen lassen und hat ihn auf diesem Wege ohne Korrektur nur durch Kritik nach bestem Wissen und Können gefördert. Auch dem Prager Professor Brömse verdankt er während eines mehrmonatigen Aufenthalts in Prag im Jahre 1917 uneigennützige Förderung als Radierer. Im Jahre 1914 zum ersten Male, und dann regelmäßig stellte er in Dresden mit der Künstlervereinigung Dresden aus. Hier fiel er bald durch seine phantastischen, tiefsinnigen, ihrem Gehalt nach nicht leicht zugänglichen Bilder auf. Gemälde konnte man diese Schöpfungen nicht eigentlich nennen. Es waren mehr leicht kolorierte Zeichnungen. Auch in der letzten Ausstellung — im Sommer 1924 — sah man noch Bilder in dieser Technik, wenn auch andere Gegenstände darstellend: Würfelspieler, Rauchender, Obstpflücker, Raufbolde, Der Genießende, Bacchantenzug, Baumstammauflader, Besoffener. Scharfe Charakteristik in Gesichtszügen und in ausdrucksvoller Bewegung ohne jede Rücksicht auf schöne Linien und ohne Umwelt kennzeichneten diese Gestalten.

Noch viel schärfer aber zeigt sich Josef Hegenbarth in seiner Eigenart auf seinem Hauptge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF HEGENBARTH AUS DER „ODYSSEE"

biete, der radierten Illustration. Was ist Illustration? Der bekannte englische Radierer Josef Pennell sagt in seinem Buche über die moderne Illustration (1895) u. a.: „Illustration ist die direkte künstlerische Interpretation einer geschriebenen Schilderung oder die Aufzeichnung eines geschichtlichen Ereignisses; oder sie ist eine Komposition, zu welcher der Künstler durch irgend einen Vorgang in der Natur angeregt wurde, oder durch seine Eindrücke von irgend einem Vorgang, eine Erscheinung in der Natur oder im Leben."

Das trifft im allgemeinen auf Josef Hegenbarth zu. Gleich Goya und Max Klinger hat er seine Eindrücke von Dichtungen oder aus der Natur in ganzen Folgen dargestellt, seine Illustrationen in Mappen zusammengefaßt. Mehr als ein Dutzend liegen entweder fertig vor oder sind im Entstehen begriffen. Es sind — soweit die Radierung in Frage kommt, die folgenden: 1920 Nibelungenlied (23 Blatt), 1921 Salambo (19 Blatt), 1922 Münchhausens Abenteuer (14 Blatt), 1922/23 Julius Cäsar (15 Blatt), 1923 Macbeth (17 Blatt), Vasantasena (17 Blatt), 1923/24 Stimmen der Völker in Liedern (25 Blatt), 1924 Parvonte oder die Wünsche von Wieland (16 Blatt), Goethes Balladen (30 Blatt), Nero. Vorher hat er schon Strindberg-Phantasien radiert, Lenaus Faust in Lithographien, Longfellows Epos Hiawatha in Zeichnungen, Wielands Wintermärchen in Federzeichnungen illustriert. Andere Folgen, wie die Feldzüge Alexanders, Dresdner Vogelwiese, Großstadt liegen in Aquarell vor.

Der gewöhnliche Begriff des Wortes Illustration trifft bei Hegenbarth nicht zu. Man denkt dabei gemeinhin an eine mehr oder minder sklavische Abhängigkeit des Bildes von dem geschriebenen Worte. Die findet man bei Hegenbarth nicht. Da ist nichts von ängstlichem Anklammern an die Sätze und Verse des Dichters, nichts von peinlicher Wiedergabe der Einzelheiten, die in der Dichtung beschrieben werden. Hegenbarth denkt auch nicht daran, Kostüm, Bewaffnung, Geräte archäologisch genau durchzubilden, wie es etwa Alma Tadema und Adolf Menzel taten, sowie etwa den Schauplatz einer Handlung sorgsam studiert vorzuführen. Was ihn packt, ist nur die Handlung selbst, sozusagen die Seele des Vorgangs. Nur diesen Kern schält er heraus. Nur der Mensch mit seinen Affekten, mit seinen Leidenschaften und wie sie im Handeln Ausdruck gewinnen, ist der Gegenstand Hegenbarthscher Kunst. Der Schauplatz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF HEGENBARTH AUS DER „ODYSSEE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF HEGENBARTH AUS DER „ILIAS"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

spielt keine Rolle, er ist entweder nur leicht angedeutet oder überhaupt nicht vorhanden; die Szene geht nur im Raume vor sich, der durch nichts näher bestimmt ist.

Stil entsteht, wie Anselm Feuerbach sagte, durch Weglassen des Unwesentlichen. In diesem Sinne ist Hegenbarth ein ausgesprochener Stilist. Nicht entfernt denkt er daran, seine Stoffe bis in die Einzelheiten durchzubilden; den Vorgang als Ganzes will er schildern, auf das Wesentliche geht er fest los. Mit beschwingter Hand, wenn man das bei seiner Technik überhaupt sagen darf, zieht er seine Striche ins Metall, und jeder Strich sitzt. Hegenbarth ist Ausdruckskünstler: in der scharfen Charakteristik geht er zuweilen bis zum Äußersten, ja bis zum Grotesken. Die mit eingehender Liebe durchgebildete Einzelgestalt, die man bei Slevogt zum Beispiel im Ali Baba findet, ist nicht Hegenbarths Vorliebe. Slevogt ist im Vergleich zu Hegenbarth ein bedachtsam vorgehender Zeichner.

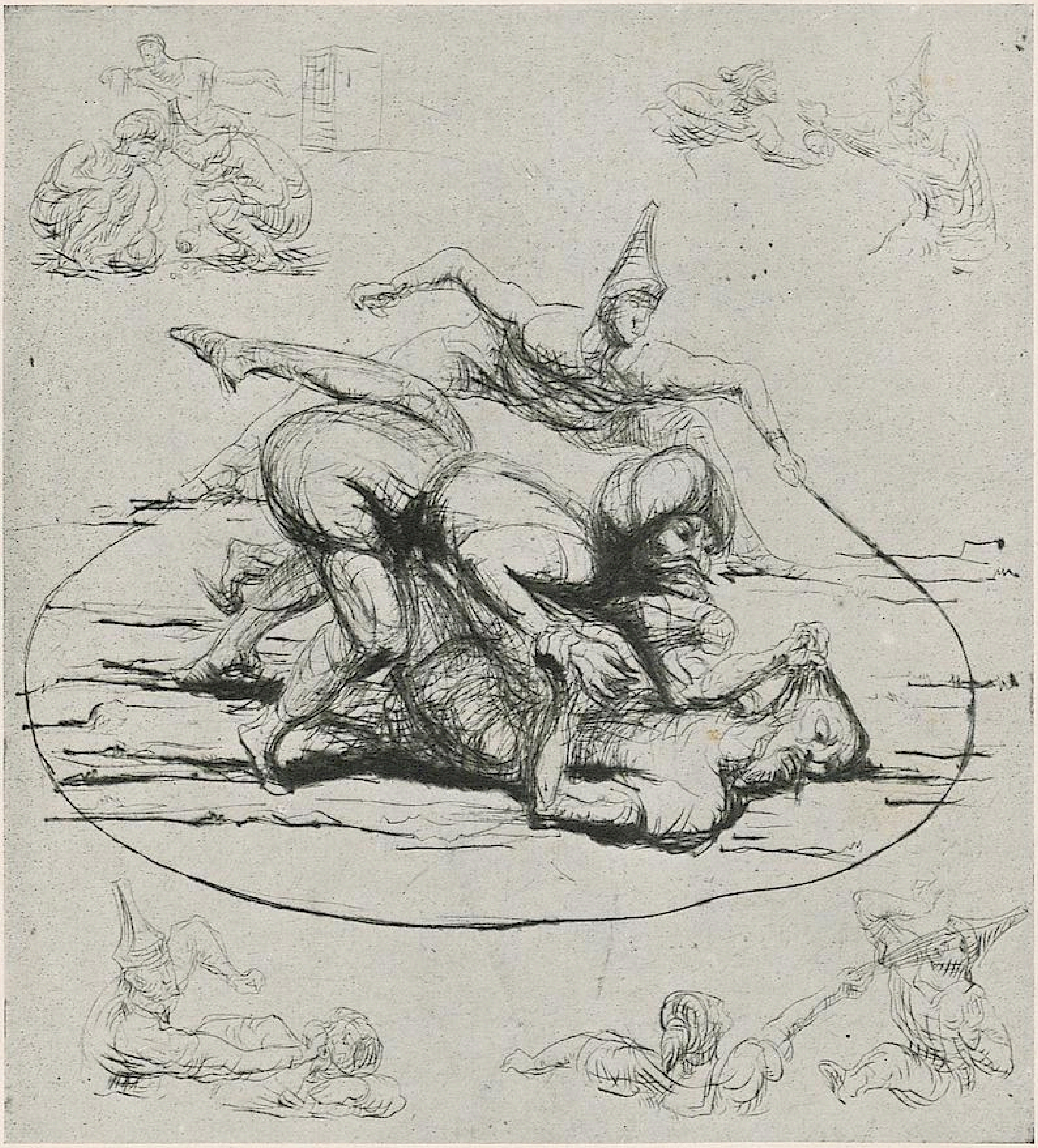
Aber wildbewegte Vorgänge, Massenszenen, Kampf, Angriff, Mord, Überwältigung, überhaupt alles, worin sich starkes Temperament und Leidenschaft äußert, das zeichnet er mit leidenschaftlicher Lust, wie überhaupt seine Kunst in erster Linie männliche Kraft ist. Daß auch Witz und Humor ihm liegen, ersieht man mit Lust aus den köstlichen Bildern zu Münchhausens erstaunlichen Abenteuern. Vor allem Münchhausen selbst ist bei Hegenbarth eine in ihrem Gebaren glaubwürdige Reckengestalt von barockem Humor. Auch in den Balladenbildern und in den Illustrationen zu den Stimmen der Völker in Liedern tritt, wo es der Stoff zuläßt, ein gesunder Humor zutage.

Würde, Zurückhaltung, schwächliche Sittsamkeit kennt Hegenbarths Kunst nicht, seine Menschen äußern ihre Empfindungen in starken Gesten, in lebhaften Bewegungen, in ausdrucksvollen, oft verzerrten Gesichtern. Oft haben seine Männer etwas Übermenschliches, Köpfe und Gesichter einen Zuschnitt barbarischer Unzivilisiertheit, triebhafter Leidenschaftlichkeit ohne Hemmungen und Kultur. Starke Backenknochen, gedrückte Stirn, Rammsnasen, kurzköpfige Schädel ergeben einen Gesamttypus, der Hegenbarths Männer unverkennbar macht.

Die „Schönheit“ der Gestalt, besonders der Frau, spielt in Hegenbarth keine Rolle. Immerhin zeigen die Bilder zu Goethes Balladen und zu Herders Stimmen der Völker in Liedern, daß ihm auch Zartheit und Anmut zu schildern gegeben ist. Aber die Leidenschaftlichkeit überwiegt bei weitem, Sturm und Drang, alles, was kräftig, gewaltsam, lebendig sich ausdrückt. Diesem Streben ist auch das Formale in Hegenbarths Kunst, seine krause, oft wilde Linienführung, sein Zeichnungsstil angemessen. Er hat sich aus der Kaltnadelarbeit ergeben. Diese Technik ist wesentlich anders gekennzeichnet als die Ätzung. Mit Scheidewasser und Wischen der Platte lassen sich starke malerische Wirkungen, Gegensätze von hellstem Weiß und tiefstem Dunkel erzeugen. Das ist der kalten Nadel versagt, sie zeichnet scharf und dünn, und der Künstler muß seiner Sache ganz sicher sein, mit diesen dünnen Strichen und Linien alles in die Platte zu bringen, was er beim Abdruck an Charakteristik und Wirkung herauszubringen wünscht, ohne zu dem bequemen Mittel des Wischens zu greifen. Daß Hegenbarth diese Technik mit Meisterschaft beherrscht, zeigt jedes Blatt seines radierten Werks.

Hegenbarth ist, wie gesagt, kein Abschreiber der Natur. Er weiß allerdings genau, daß der phantasiebegabte Künstler zugrunde geht, wenn er nicht mit der Natur in dauernder Berührung bleibt, und er handelt darnach, indem er oft nach der Natur, dem Modell, zeichnet. Aber Modell zu einem bestimmten Vorwurf nimmt er nicht. Indes, wo er geht und steht, sitzt oder fährt: auf der Straße, in der Straßenbahn, im Kaffeehause, beim Tangolied, im Theater, und wo es sonst sei, da macht er sich zeichnerische Notizen, meist in kürzester Form, um eine Bewegung, einen Ausdruck, einen Vorgang in seinen wesentlichen Zügen festzuhalten. Ein anderer wüßte gar nichts anzufangen mit solchen Schnellbildern, aber für Hegenbarth sind sie wertvolle Anhaltspunkte für die Kompositionen, die er zu Hause darnach schafft. Kurios sehen z. B. die Bewegungsskizzen aus, die Hegenbarth im Halb- oder Ganzdunkel des Zuschauerraumes von Tänzerinnen auf lose Blätter hingeworfen hat, aber die endgültigen Gestalten, die er darnach entwirft, sind verblüffend lebendig und wahr. Hegenbarths Kunst ist Linienkunst, gegenständliche Kunst, Ausdruckskunst. Er zeichnet nur mit Linien, aber diese krausen, oft wilden Linien führen niemals ein Eigendasein, sie wollen nicht als Formen an sich gewürdigt sein, sie sind ihm stets nur Ausdrucksmittel. Hegenbarth ist nicht Expressionist im modernen Sinne, er gestaltet nicht innere Erlebnisse, sondern knüpft an den Stoff, an den Gegenstand an. Aber seine Kunst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



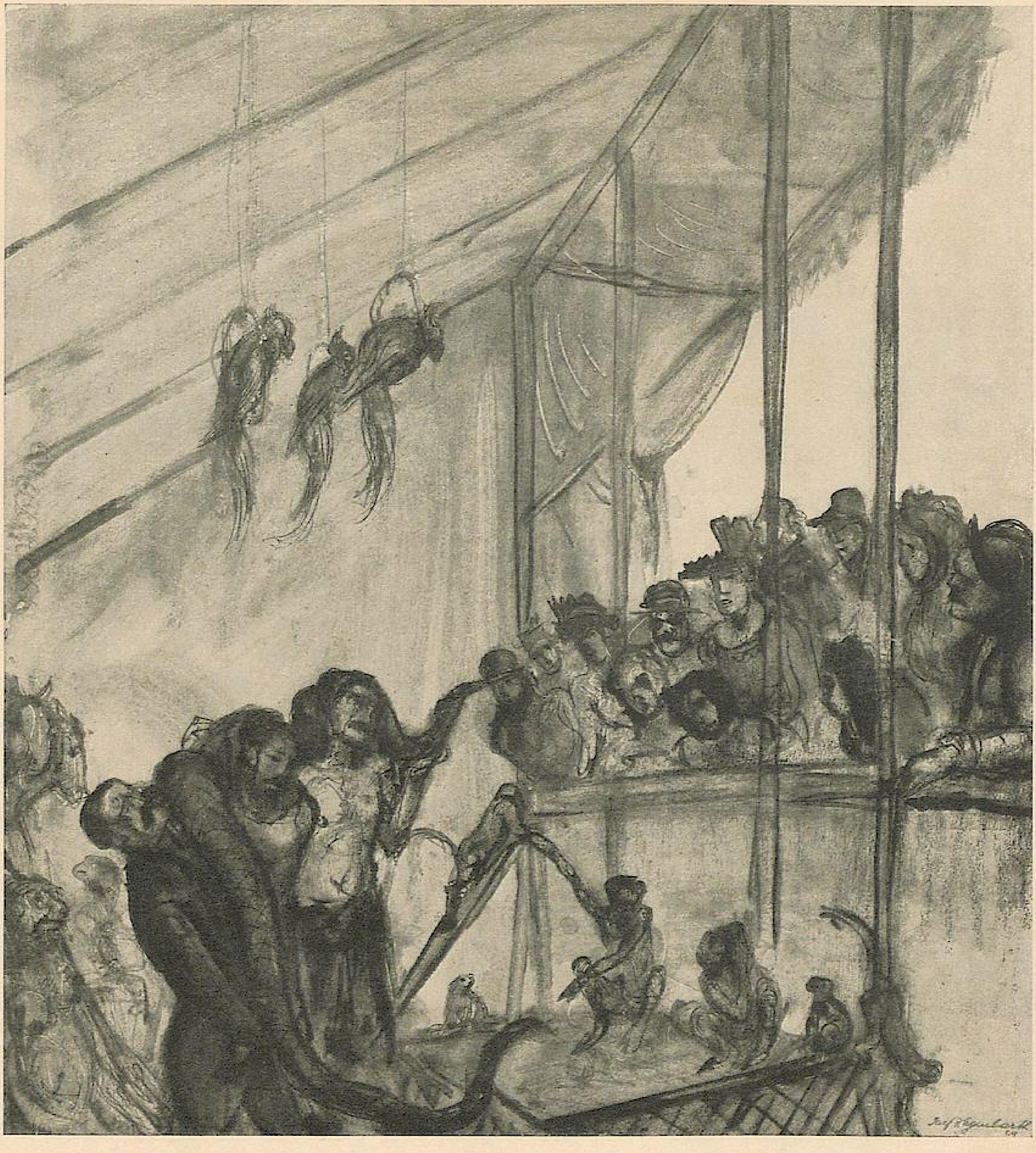
JOSEF HEGENBARTH AUS „VASANTASENA"

ist nicht prosaische Wirklichkeitskunst: was er schafft, ist hochgesteigertes Leben im vereinfachenden Stile der Leidenschaft. Und nie sind seine Bilder ausgedacht, konstruiert, ergrübelt, sondern bis zum letzten Punkte Anschauung in einer Kraft und Bestimmtheit des Ausdrucks, wie wir sie sonst in diesen Zeiten künstlerischen Suchens nicht wiederfinden. Die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, die ihn beschäftigen, ist endlos und unerschöpflich. Das gärt und sprudelt nur so in seiner künstlerischen Phantasie, und alles, was er sieht, was er hört und liest, nimmt in ihm Anschauung und Gestalt an.

So ist Hegenbarth eine starke künstlerische Persönlichkeit voll starker Eigenart, ein Mann eigenen Werdens, eigenen Wollens, eigener Kraft. Seine zeitlose Kunst wird bestehen, wenn modische Dutzenderscheinungen unserer Zeit längst ruhmlos dahingeschwunden sein werden.

Paul Schumann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



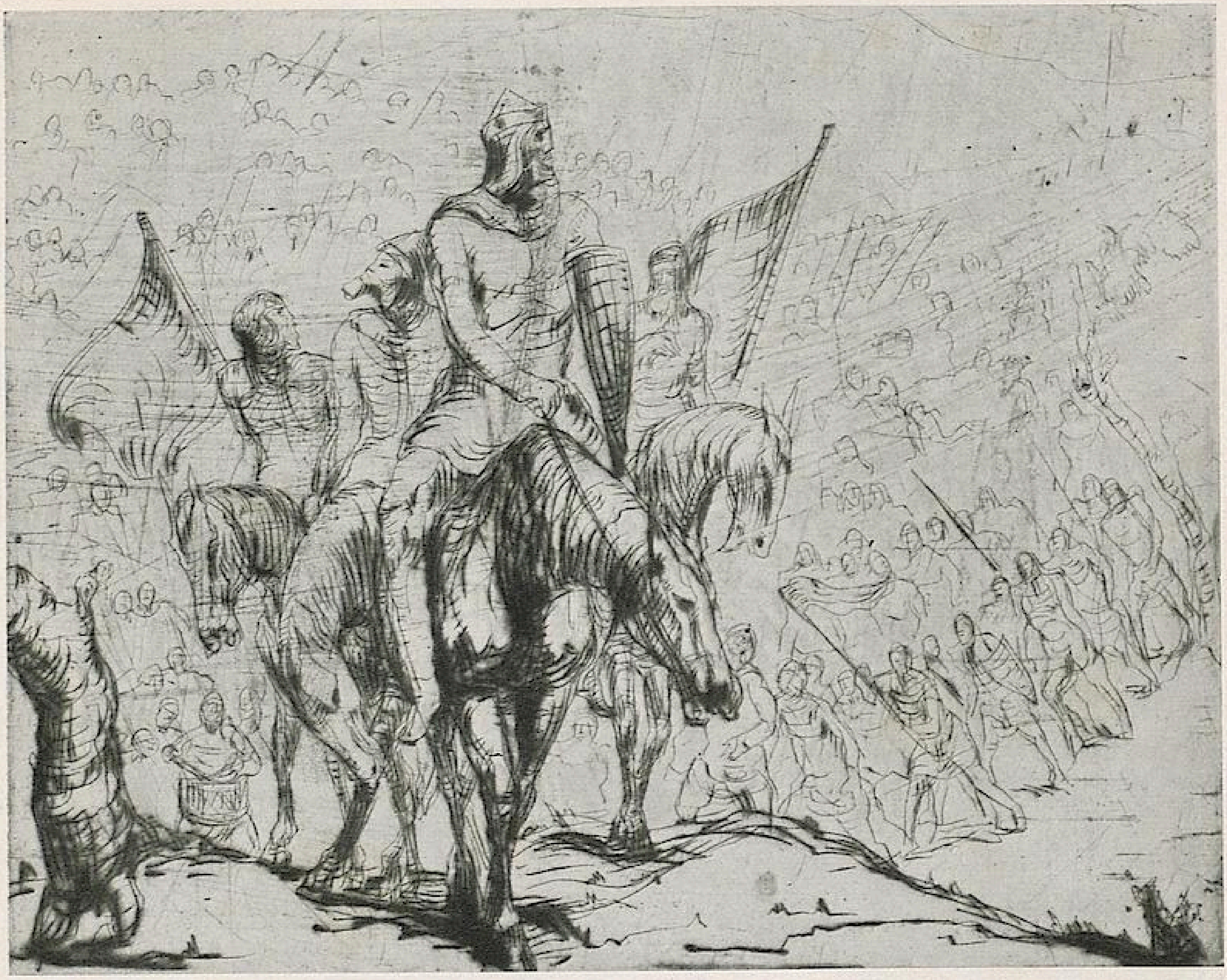
JOSEF HEGENBARTH ZOOLOGISCHE BUDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF HEGENBARTH

AUS „JULIUS CÄSAR"
„HEDA! FEUERBRÄNDE!"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF HEGENBARTH AUS „MACBETH“

MALER DES ICH

Einige Säle des Palazzo Pitti füllen, als einzigartiges künstlerisches Fremdenbuch, die Selbstporträts von Malern eines halben Jahrtausends. Angehörige der verschiedensten Nationen haben hier mit ihrem Bilde ihre Namen eingezeichnet. Die Züge ihrer Hand sind zuweilen schon von weitem kenntlich, so wenn Rembrandt das ganze Licht des Gemäldes in seinem Gesichte sammelt, oder Dou sich im Rahmen eines offenen Fensters vor dunklem Hintergrunde darstellt. Bei manchen aber ist die Schrift, einst kräftig und wohlbekannt, heute schon verblaßt. Wenn Raphael Mengs sich in ein weites, faltiges Gewand hüllt mit erheblichem Aufwand von Stoff und weichem Braun, Mappe und Stift in der Hand, erscheint sein glattrasiertes Gesicht und seine ganze Haltung nur erfüllt von zukunftsberechnender Pose; an den einst so geschätzten Begründer der klassizistischen Malerei aber denken nicht mehr viele. Wer nun eine größere Anzahl von Werken eines Meisters kennt, macht sich fast unwillkürlich eine Vorstellung von seinem Äußern, entwirft ein Bild seiner Persönlichkeit, das freilich mit der Wirklichkeit des Selbstporträts nicht immer übereinstimmt. Man erwartet in dem Bourguignon einen kriegerisch aussehenden Menschen und findet einen bartlosen, etwas schüchternen, ja ängstlichen Mann, und nur der Hintergrund mit der Andeutung eines Schlachtengetümmels unter düster drohenden Wolken gemahnt an die Kämpfe, deren Schilderung sich an seinen Namen knüpft. Und der jüngere Holbein, der sich ein Jahr vor seinem Tode als „Joannes Holpenius Basilensis effigiator sui ipsius“ im Alter von 45 Jahren gezeichnet hat, erscheint trotz des goldenen Grundes nicht als der Freund Erasmus' von Rotterdam, als der Hofmaler Heinrich VIII., der Porträtist der königlichen Familie und des englischen Adels, sondern als ein recht kleinlicher Nörgler von beschränkter Bürgerlichkeit,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF HEGENBARTH — AUS „MACBETH". BANQUOS GEIST

mit dessen Äußerem nur der ungeschminkte Realismus seiner Auffassung versöhnt. Raffael, matt, kränklich, mit weiblichem Zug um die Lippen, wirkt nicht wie ein ungekrönter König der Malerei. Vollends Michelangelo mit dem gelblichen und faltigen Gesicht, dessen müdes, resigniertes Lächeln ein struppiger, schwarzer Bart umrahmt: ihm würde man den Moses und die Sistina nicht einmal physisch zutrauen. Tizian dagegen, in seinen weißen Haaren ein vornehmer alter Mann mit ruhigem und energischem Ausdruck und Blick, ist der selbstbewußte Freund von Papst, Kaiser und Königen, aber auch von Aretino, und man glaubt ihm, daß er in seinen nackten Frauengestalten Modell und Weib gesehen und gemalt hat. Noch mit 77 Jahren wirkt Cranach d. Ä. durch sein wohlgepflegtes Äußere als der Künstler, der höfische Umgebung gewohnt war (waren seine Hände wirklich so frauenhaft zierlich und zart?). Ein kleines Bild Hogarths, sehr fein in den Farben, zeigt eine etwas schlaffe, sinnliche Haltung. Der Maler sieht aus, als ob er das „Leben eines Liederlichen" aus eigener Anschauung kennengelernt und die „Laufbahn von Dirnen" einige Male gekreuzt haben würde. Wie man auch von dem jungen Rubens mit dem eleganten Spitzbarte und den vollen Lippen annehmen möchte, daß er an der Üppigkeit seiner Modelle nicht bloß künstlerische Freude hatte — eine Vermutung, welche durch den müden Ausdruck eines späteren Bildes Bestätigung zu finden scheint. Sein Schüler van Dyck verstand die Kunst des Schmeichelns dem eigenen Porträt gegenüber nicht. Sonst hätte er seinen starren Blick gemildert und sein Gesicht mehr sagen lassen, als es jetzt mit seinem halboffenen Munde erzählt. Leonardo da Vinci aber wußte, was er sich und seinem Äußern schuldete: in die energischen Züge mit der scharfrückigen Nase, in die durchdringenden, kühl blickenden Augen legte er eine Größe, die ein mächtiger Bart nicht mehr steigert. Anders Tintoretto. Trotzdem nur die rechte Hand und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

das weiße Licht des Bartes wirkungsvoll aus dem dunklen Hintergrund hervorleuchten, fehlt seinem Kopfe durch den unzufrieden-nörglerischen Ausdruck um die Augen das Bedeutende. Man denkt bei ihm an einen schlechtgelaunten Lehrer, der einem Schüler eine entsprechende Note gibt, nicht an den temperamentvollen Schöpfer des größten Ölgemäldes der Welt. Ein Porträt weist nach Prag: um 1629 starb hier Bartholomäus Spranger, nach seinem Bilde ein Mann von kränklichem Äußern, unfroh und selbstquälerisch. In Tracht und Haltung deutet er seine höfischen Beziehungen an. Ein anderes Gemälde zeigt einen gebürtigen Böhmen. Johann Kupetzky hat sich sehr effektvoll und unter beträchtlichem Aufgebot von Farben und Stoffen mit einer Geige unter dem Arm, vor einem sorgfältig ausgeführten Bilde sitzend, gemalt. Ein ausgeprägt slawischer Typus mit niedriger Stirn und schlauen Augen. Zwei „Autoritratti“ endlich nehmen trotz ihres hohen Alters durch ihre fast impressionistisch anmutende Lebendigkeit die beste Gegenwart vorweg: Giulio Romanos schwarzhaariger Kopf mit den großen, lebhaften Augen, und der Freskoausschnitt Filippino Lippis, der unter sparsamster Verwendung von Farbe mit einigen scharf charakterisierenden Strichen sich im Sprechen skizziert zu haben scheint.

JOSEF HEGENBARTH — REINECKE FUCHS

Die Modernen offenbaren zum Teil die Absicht, ihre Manier auch im eigenen Bilde darzutun. In der Umgebung des Pitti wirken diese Bestrebungen nicht immer glücklich. Wenn pointillistisch zusammengesetzte Gesichter mit grüngelben Schatten unter breitkrämpigen Hüten, wenn mystisch eingekleidete und von Kentauren behütete Bildnisse ihren Sinn verloren haben, dann wird immer noch Israels ganz schlicht und bescheiden gemalter Kopf, wird Lenbachs und Liebermanns sachliche Wahrheit gelten. — In den Personen auch die Zeit, ihren Geschmack, ihr künstlerisches Ideal darstellend, zeigen die Hunderte von Selbstporträts, zeigt diese Kunstgeschichte des Ichs und Führer durch die Entwicklung der Malerei in der ersten Person, daß es keine alte und neue, daß es nur die gute Kunst gibt, deren Ziel und Inhalt das wirkliche Leben ist. Sie steht, größer als sie und unvergänglich, über allen Schulen und Strömungen.

Paul Krasnopolski

JOSEF HEGENBARTH — AMPANANI (MADAGASKISCH)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF HEGENBARTH AUS „VASANTASENA“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF HEGENBARTH MORGENGESANG (SHAKESPEARE)

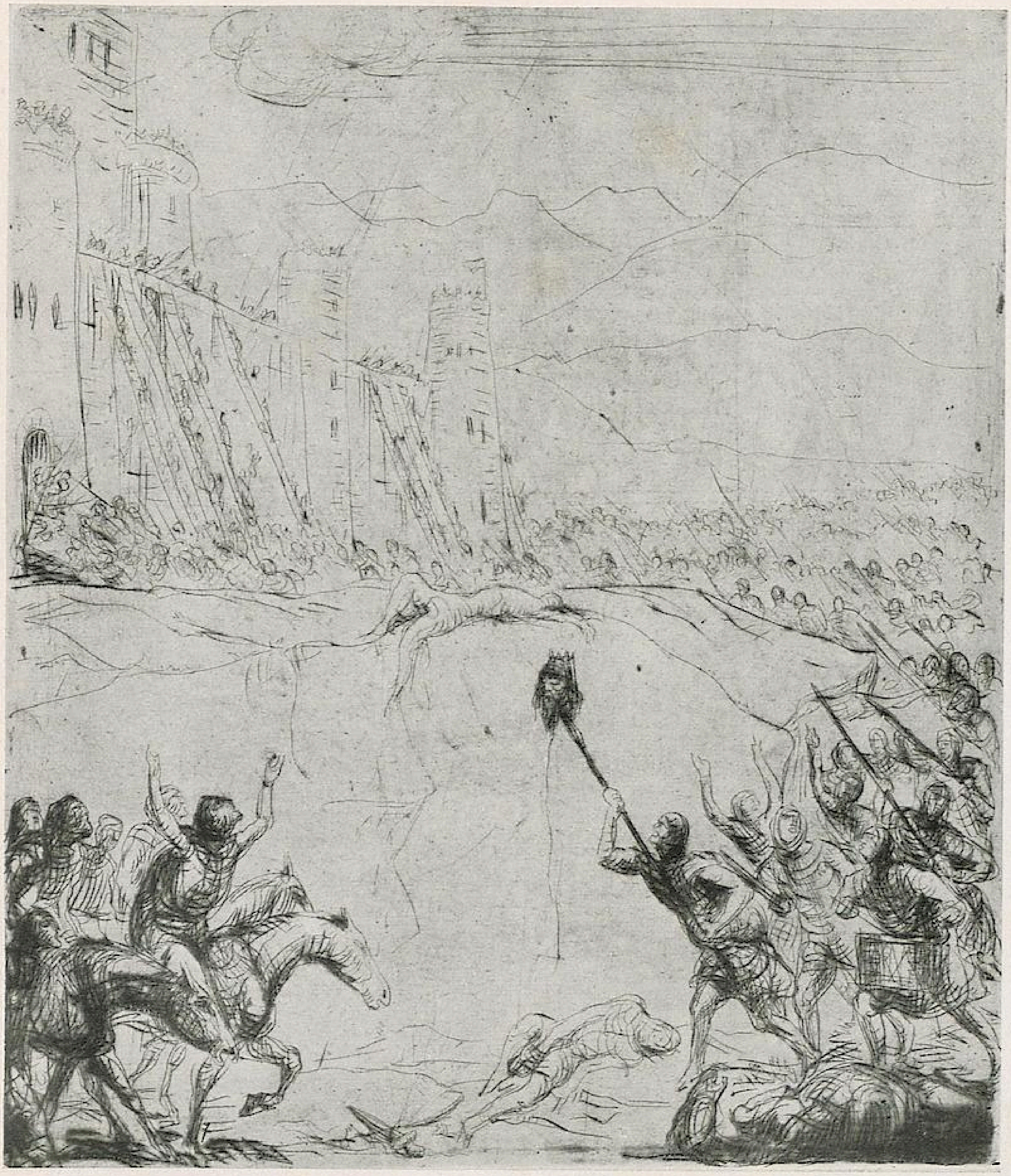
LOVIS CORINTH †

Corinth ist tot. Wenige Tage vor seinem 67jährigen Geburtstag wurde er mitten aus dem Schaffen herausgerissen. Das Dreigestirn einer ganzen Malergeneration, Liebermann-Corinth-Slevogt, ist zerstört. Lovis Corinth, der Kraftvollste, ist ausgeschieden.

Man hat sich gewöhnt diese drei Namen zusammen auszusprechen, als handle es sich um Künstler gleichen Lebensalters, gleichaltrige Kampfgenossen, aber zwischen jedem der Drei liegen 10 Jahre. Corinth steht in der Mitte. Das bedeutet für ihn viel. Es bedeutet, daß er von dem schwersten Kampf um Anerkennung für sich und seine Art befreit blieb. Liebermann hatte ihn noch mit Trübner und anderen gekämpft. Corinth fand einen vorbereiteten Boden, der jedoch noch Geröll genug bot, um sich ringend durchsetzen zu müssen und die „Kunst", die stets für ihn eintrat, stieß zuweilen auf heftigen Widerstand.

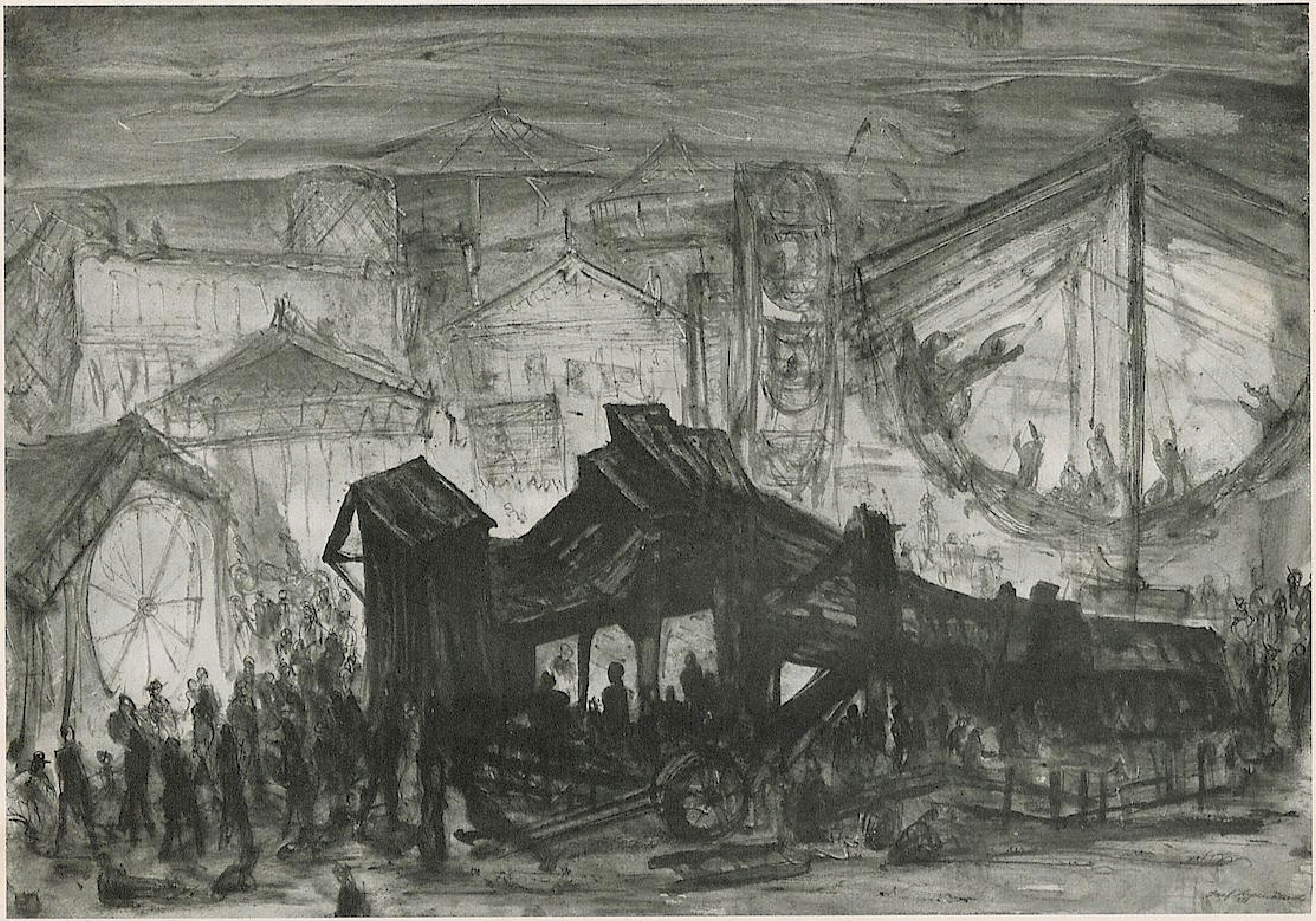
Tapiau ist ein kleiner Ort in Ostpreußen, wo Corinth am 21. 7. 1858 geboren wurde. Eine alte Bauernfamilie aus dem 17. Jahrhundert. Die Eltern Lohgerber. Auf dem Hof wächst der Kleine auf. Als erste Jugendeindrücke schildert er die derben Späße der Mägde und Knechte, wartende Rinder und Schweine, die frisch abgezogenen Ochsenfelle und das abfließende Blut, das die Gewässer am Haus rot färbt. Die dampfenden Eingeweide, purpur-, blau- und perlmutterfarben, sind seine ersten malerischen Anregungen. Der Vater kann sich dem Drängen des Sohnes nicht verschließen und schickt ihn auf die Akademie in Königsberg; 1880—84 sehen wir ihn in München, wo er seine Militärzeit abdient. Dann fährt er über Antwerpen nach Paris. In Antwerpen packt ihn das erste große künstlerische Erlebnis: Die Flamen des 17. Jahrhunderts. Brueghel und Teniers, vor allem aber Rubens und Jordaens. Der ostpreußische Bauernsohn findet in dieser bodenwüchsigen, strotzenden Sinnlichkeit die Ureindrücke seiner Jugend zur Gestalt erweckt, wenn auch zu einer Gestalt, die ihm, dem Menschen des 19. Jahrhun-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF HEGENBARTH AUS „MACBETH“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF HEGENBARTH — AM RAND DER VOGELWIESE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

derts, nur Weg und Anregung zum eigenen Schaffen sein konnte. In Paris wird er Mitglied der Akademie Julian, wo sein Lehrer Bougereau an diesem schweren, ungefügen, rundschädligen Deutschen Gefallen findet. 1887 kehrt er zurück und lebt von 1890—1900 in München. Es ist die Blütezeit des Münchner Kunstlebens und bis 1910 kann man auf Corinths Bildern den grauen verhüllenden Ton finden, der damals dort herrschte. Seit 1900 lebt er in Berlin, in dieser ebenso angespannt fleißigen wie derb genießerischen Stadt.

Es gibt eine große Reihe Bilder Corinths, die uns heute fern stehen. Es sind seine christlichen und mythologischen Darstellungen. Man vermißt alles darin, was man sonst an dem Maler liebt. Sie sind kompositorisch nicht geschlossen, sie sind malerisch reizloser, atmen zuweilen Atelierluft und haben alle eine Spur von Maskerade. Die Überfülle von Gesichten, die sich in diesen Bildern entladen, kennzeichnen die reiche Persönlichkeit Corinths. Es ist jedoch seine spezifisch deutsche Eigenschaft, daß dem aus der Überfülle stammenden Chaos die Bändigung fehlt, die man im oberflächlichen Sinne als „guten Geschmack", im tieferen Sinne als Gestaltung bezeichnet.

Dadurch, daß man sich gewöhnt hat, in Corinth eine gewisse einfache und brutale Sinnlichkeit zu sehen, — die zwar seine markanteste aber keineswegs seine einzige Seite ist, und die allein nie genügt hätte, ihn dazu zu machen, was er ist, — vergißt man oft, wie tiefgründig innerlich, wie sensibel und wissend letzthin seine Kunst ist. Zeugnisse hierfür sind seine Porträts. Das des armen, kindlich träumenden Dichters Peter Hille, das des Kritikers Alfred Kerr mit dem, der Pose gegenüber, ironischen Unterton und das vorzügliche des Dichters Graf Keyserlingk, das zu den besten Bildnissen gehört, die wir in Deutschland hervorgebracht haben. Dieses bekannte Bild der bayerischen Staatsgalerie zeigt den Dichter, erfüllt von jener witternd nervösen Empfindsamkeit, müde und zugleich ahnungsvoll und bis ins letzte Glied überzüchtet. Den Maler aber zeigt es als einen, der um die menschliche Seele weiß und hinter der bunten Oberfläche den Kern sieht.

Erst mit der Zeit wandte sich Corinth der unbeseelten Natur zu. Innenräume, Schlächterläden entstanden, später Stilleben, bewegte und farbige Blumenbüschel und schließlich im letzten Jahrzehnt Landschaften. Hier und in den Porträts liegen die stärksten Leistungen des Malers. Hier kommt ihm auch die europäische Geltung zu, die man seiner barocken Art sonst meist versagen muß. Es sind die Landschaften vom Inntal, vom Walchensee. Die Überreife, die der Meister auch sonst liebt, ist auch diesem Stoff zugrunde gelegt. Meist ist es die Mittagsstunde des Hochsommers. Von allen Seiten zieht das Gewölk sich zusammenballend herauf. Die Schwüle hat einer Gewittervorstimmung Platz gemacht. Blaue Schatten fließen von den Bergen herunter. Alles ist in riesigen Pinselstrichen zusammengepeitscht, mit einem wilden Reichtum der Farbe, wie wir ihn in Deutschland kaum wiederfinden. Der Pinselduktus zeigt eine Wucht, die zuweilen unsicher erscheint, der man aber stets eine ebenso ungewöhnliche wie ungewollte Leichtheit anmerkt. Das ist der Altersstil des Malers. Unter diesen Bildern gibt es einige, die neben den großen Franzosen bestehen. Ihr deutsches Gesicht zeigt keinen anmutvollen, ruhenden Zustand, wie ihn die Franzosen malten, sondern unaufhörliche Bewegung, deren wuchtige Dynamik ebenso aus der Form wie aus der Farbe spricht.

Was hebt diesen Maler aus unsrer Zeit heraus und schafft seine eigentliche Bedeutung? Das ist seine dionysische kraftstrotzende Persönlichkeit. Es ist nicht der tänzerische leichte Dionysos der Mysterien, denn nichts von Anmut, nichts von geistreicher Verführung, nichts von Mystik lebt in diesem Maler, sondern das andere Gesicht des berauschten Gottes, der von Mänaden und Panthern begleitet mit dem Thyrsosstab durch das Land zog. Es ist die schöpferische Natur, die in Blut, Geschlechtlichkeit, Rausch und Fruchtbarkeit ihre tiefere Einheit verkündet. Hier starb ein Charakter, der den in seinem Buch zur Erlernung der Malerei angeführten Schopenhauerschen Satz zum Lebensspruch gewählt hatte: „Der mit Genie begabte Mensch opfert sich ganz für das Ganze, eben indem er lebt und schafft."

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. O. HOPPÉ-LONDON MONDNACHT. KUNSTPHOTOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. O. HOPPÉ-LONDON BADENDES KIND. KUNSTPHOTOGRAPHIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG OEDER

Georg Oeder, Landschaftsmaler, Professor, Kunstsammler und für Düsseldorf eine Art von arbiter elegantiarum in allen Dingen des guten Geschmacks, nähert sich langsam der Feier des achtzigsten Geburtstags. Doch wäre ein solcher oder ähnlicher Denkstein eines ungewöhnlich friedsamen Lebens kaum der Anlaß, seiner zu gedenken. Jubiläumsfeiern fehlt selten der Stich ins Banale, und Oeder ist nicht der Mann des Anhochens und nicht gern das Opfer von Journalistenfedern. Schon lange hat er infolge gelegentlicher körperlicher Beschwerden den Pinsel aus der Hand gelegt, und wenn in Düsseldorf Kunstkrieg ist — und wann wäre das nicht der Fall? — beschränkt sich die Teilnahme des alten Herrn auf die Rolle des Glossators.

Oeder, der Maler, ist nicht vergessen. Aber es ist charakteristisch für die vornehme Zurückhaltung des Künstlers, daß man ihn, so oft auch der Gedanke auftauchte, niemals zu einer Sammelausstellung seiner in Museen und Privatbesitz verstreuten Werke bestimmen konnte. Es ist nicht leicht, den Überblick über das Schaffen eines Landschafters zu gewinnen, der für Düsseldorf auch als Maler lange eine Art künstlerischen Gewissens gewesen ist. Als auch hier der Bilderherstellungsdrang und der Ausstellungsbetrieb sich austobten, als Künstler wie die beiden Achenbach hemmungslos sich der Konjunktur hingaben und ihr großes Talent in langweiligen Wiederholungen „beliebter“ Motive auf die schwerste Probe stellten, da hat Oeder mit seinen melancholischen Flachlandschaften herbstlichen Verfalls und winterlicher Einöde dem rauschenden Farbenorchester und den dicken Goldrahmen die Einfalt und Intimität einer um den Erfolg unbekümmerten Kunstübung entgegengestellt.

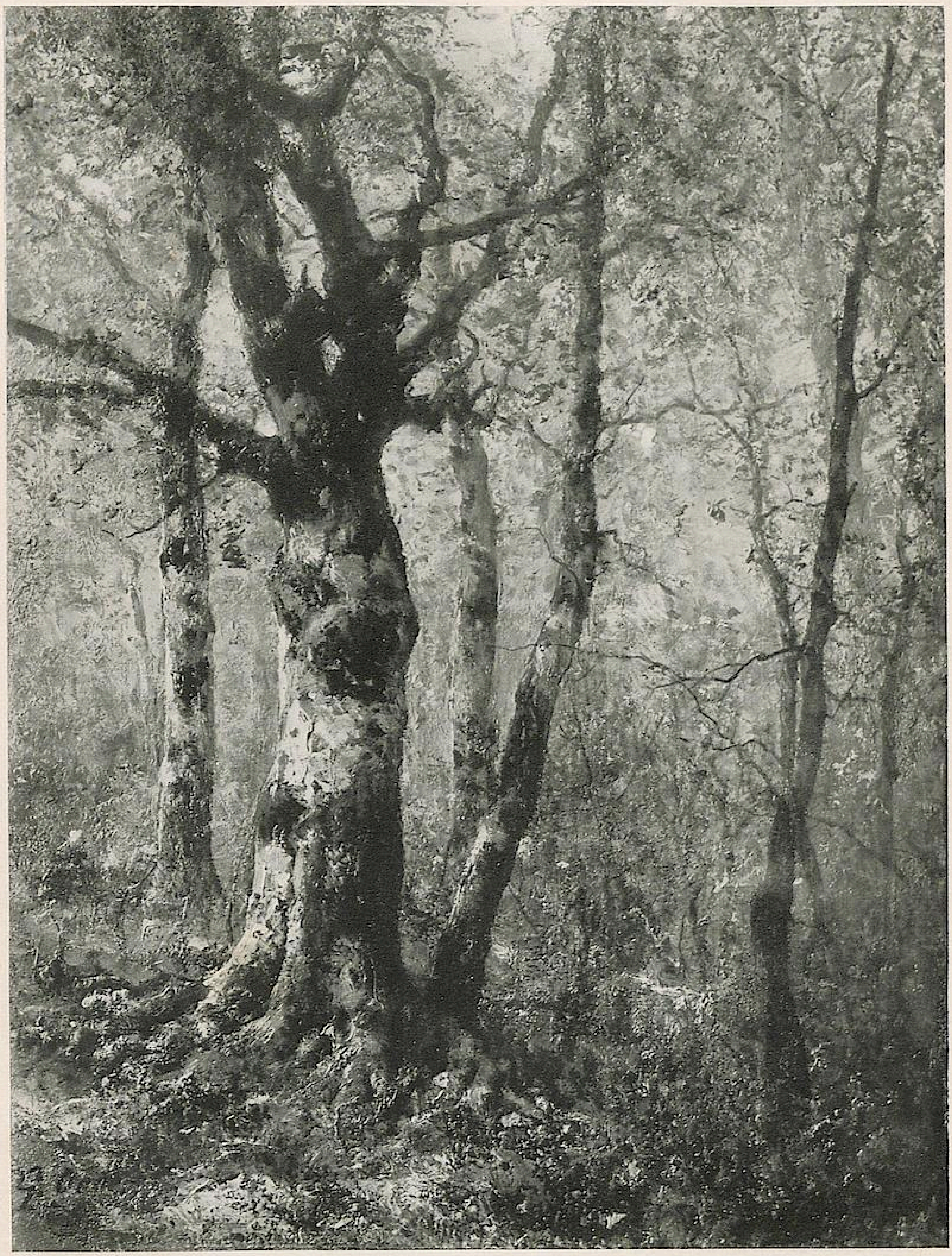
Man hat ihn, den heute allverehrten und von vielen geliebten Altmeister, nicht immer verstanden. Als im Jahre 1890, also in der für die Düsseldorfer Kunst verhängnisvollsten Zeit Adolf Rosenbergs Buch „Aus der Düsseldorfer Malerschule“ erschien, das wie in einem Brennpunkt alles das sammelt und verherrlicht, was Einsichtigen schon damals unecht und überlebt vorkommen mußte, hieß es von Georg Oeder: „Aber die Wahrheit geht ihm über die Schönheit und so machen seine meist nur auf Ton- und Formwirkung ausgehenden Bilder in koloristischer Hinsicht meist einen unbefriedigenden Eindruck.“

„Schönheit!“ Man sieht an der Auswahl der Abbildungen des Rosenbergschen Machwerks, was der Verfasser darunter verstand. Wohl gibt er zu, daß Wahrheit der Charakteristik und Kraft der Stimmung den Oederschen Landschaften nicht ganz abzusprechen sei. Aber die „Schönheit“! Mit den gleichen Argumenten ist gewiß einmal Max Liebermanns so ganz anders geartete Malerei kritisch gepeitscht worden!

Sicher erscheint mir, daß der rheinische Künstler um solche Besserwisserei sich nicht im allergeringsten bekümmert hat und unbeirrt seinen für richtig erkannten Weg weiterging. Wer hat ihn darauf geführt? Es fällt auf, daß in der Düsseldorfer Kunst die besondere Art Oederscher Landschaftsmalerei eigentlich keine Ahnen kennt. In der Tat ist Oeder ganz ohne Lehrer gewesen, er gehört keiner „Schule“ an, hat nicht einmal, was doch Rethel, Feuerbach, Böcklin taten, ohne an ihrer Kunst Schaden genommen zu haben, die Düsseldorfer Akademie besucht. Nach eigener Äußerung begann der am 12. April 1846 in Aachen geborene Künstler 1868 nach der Natur zu arbeiten, „aber leider zu spielend, zu wenig wirkliche Studien, da ich die Unverschämtheit hatte, sehr bald, und zwar ganz aus der Erinnerung Bilder zu malen“. Nur selten feiert Oeder, schon in diesen Frühwerken, den Frühling, er bevorzugt Motive des Niederrheins und des damit engverwandten Holland, malt Wald- und Flachlandschaften in öder Natur bei trüben Herbst- und Winterstimmungen, er malt die Dünen und auch abendliche Mondstimmungen. Es gibt besonders Bilder kleinen Formats, die man damals wohl „Studien“ nannte, von entzückendem Reiz auch der wohlabgestimmten, delikaten Farbe. Ein Stückchen Barbizon scheint in solchen Schöpfungen in die so ganz anders geartete Düsseldorfer Landschaftsmalerei hinübergerettet zu sein. In großen Bildern, wie sie in den Galerien hängen, ist diese Stille, dieser Wohlklang manchmal ein wenig zur Monotonie geworden.

Oeder, der Kunstsammler, ist ein Kapitel für sich. Alte Holländer und Flamen hat er nicht systematisch, sondern lediglich zum Schmuck seines stattlichen, selbsterbauten, neben dem alten Jacobischen Park im ehemaligen Pempelfort gelegenen Wohnhauses gesammelt. Aber

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG OEDER HERBSTWALD (ANF. 90er JAHRE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG OEDER TRÜBE WINTERSTIMMUNG (1892)

SM
8 Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

383

GEORG OEDER

NIEDERRHEINISCHE LANDSCHAFT (90er JAHRE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

mit welchem Kunstverstand und welchem Glück! Besonders Stilleben und Frühstückstische — ich nenne die Namen Beijeren, Heda, Claesz — sind durch hervorragende Qualität ausgezeichnet. Von Modernen ist in erster Linie des Malers älterer Freund E. v. Gebhardt durch eine große Anzahl mit besonderer Liebe ausgewählter Malereien vertreten und zwar gerade mit solchen, die vermutlich längeren Bestand haben werden als die altdeutschen biblischen Geschichten. Doch tritt dieses und anderes nicht minder behutsam Ausgewähltes zurück gegen die berühmte ostasiatische Sammlung Georg Oeders. Fast gleichzeitig mit Justus Brinckmann in Hamburg, in der Mitte der achtziger Jahre, setzte diese Sammeltätigkeit ein, deren Höhepunkt die Erwerbung der Paul Vautierschen Sammlung von japanischen Schwertzieraten im Jahre 1908 war. Durch den wissenschaftlichen Katalog O. Kümmels ist diese fast einzig dastehende Kollektion auch denen bekannt geworden, die nicht das Glück hatten, im Hause Georg Oeders die mit feinstem Geschmack aufgestellten Kunstwerkchen ostasiatischer Töpfer- und Metallkunst zu studieren und zu genießen.

Walter Cohen

GEORG OEDER — LANDSCHAFT MIT PAPPELN (ANF. 90er JAHRE)